فن العربية

دراسات فى فنون اللغة العربية

النقد

الأدب

الشعر

القصة

التراجم

اللغويات

الجزء الثانــى

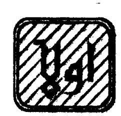
د. محمود الحسينى

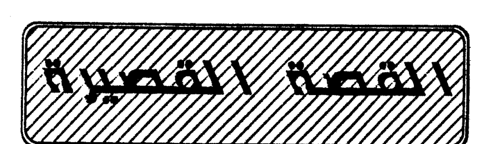
بسم الله الرحمن الرحيم

* أولا :

الدراسات النقدية

دراسات نقدية منشورة بالمجلات الأدبية المختلفة
بقلم الناقد : محمود الحسينى


أولاً


القصة القصيرة

- علامة الرضا فى زمن التساؤلات
- ...ار الوعى فى مجموعة " وردة لعيون مريم "
- القصة القصيرة وهموم العصر
- قراءة فى قصة " بئر الأحياش "
- قراءة فى قصة " مجموعة قصصية "
- " الحب كله " فى قصص فتحى سلامة
- الانسان فى قصص محمد أبو المعاطى أبو النجا
- " الواقعية التحليلية " فى قصص هدى جاد
- " السقوط والعطش " بين استلهام الماضى واستشراف المستقبل
- نص ونقد " لا وقت للحياة "
- " التصادم ورؤية نقدية فى كتابات الماستر .

علامة الرضا ... فى زمن التساؤلات
دراسة فى أدب السبعينات *

الحديث عن القصة القصيرة لدى جيل السبعينات حديث محفوف بالمخاطر لايخلو من المغامرة والمعاناة ، وولوج إلى عالم الكشف أو المصارحة الروحية أو المناجاة أو التداعى الحر ، وإن شئت فقل : إلى ضرب من العبث كما يحلو للبعض أن يطلق عليها ، ولاينبغى على المتلقى أن يتوقع من هذا اللون "المخادع المراوغ" - كما يصفها أدوار الخراط - أن يقدم له معنى محددا ، أو تيمة جاهزة ، أو شخصية نمطية معدة سلفا ، وإنما عليه أن يستعد لتلقى شحنة من الأحاسيس وفيضا من المشاعر والتدفقات الحدسية ، يعيشها القارئ ، لايقرأها ، وإنما يعايشها من خلال نص أدبى ، أو صياغة لغوية لها عالمها الخاص ، ولها نظامها اللغوى ، وترابطاتها وعلاقاتها الخاصة التى تختلف تماماً عن اللغة النمطية الرتيبة التى تجعل هدفها فى المقام الأول (الإبلاغ) و (التوصيل) .. فهم - كتاب جيل السبعينات - يرفضون .. بل يحطمون ويثورون على كافة الأشكال الجاهزة ، والتقاليد المألوفة ، والأنماط المعدة بتكتيكها التقليدى ، ومن ثم يصبح عمل الناقد - كما قلنا - مخاطرة التى تختلف تماما عن اللغة النمطية الرتيبة التي تجعل هدفها فى المقام الأول "الإبلاغ" و "التوصيل" .. فهم كتاب جيل السبعينات - يرفضون بل لاتخلو من المعاناة - لأن عمل الناقد حينئذ - كما يقول "بارت": "ليس إكتشاف معنى العمل الأدبى، ولا حتى بنيته ، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها ، أو اللعب المستمر بين سطوح المعنى . (١)

* نشرت بمجلة إبداع -العدد الثانى عشر -ديسمبر ١٩٨٤
(١) د. شكرى عياد -مجلة فصول - يناير ١٩٨١

ولن يقف القارئ لمثل هذه الكتابات الطليعية موقف المتلقى مسلوب الإرادة ، أو موقف المنصت يهز رأسه أن سلبا وأن إيجابا ، وإنما يقف موقف المشارك فى لعبة خطرة يكون هو أحد أطرافها ، لأنه لن يجد أمامه طريقا ممهدا إلى "موقف حيوى محدود الإطار" ، ولن يجد مجموعة من الصور المجازية تضئ له مواقف القصة ، أو حتى مجموعة من الرموز والدوال يشغل نفسه بحلها ، وإنما هى لحظات من الدهشة ، والتوتر ، والترقب الحذر ، ومحاولة مضنية لمتابعة الكاتب عبر تخوم عالمه بكل نتوءاته ومضايه .

وهو – المتلقى – من هذه الناحية يشارك المبدع رحلة البحث المضنية ، ولن تتحقق له المتعة إلا بالحوار المستمر بينه وبين النص ، ومعنى هذا أن القارئ العادى ليس هو الذى يتوجه إليه الكاتب بمثل هذه الكتابات ، فليس القارئ الذى ألف قصص التسلية يقرأها ساعة الظهيرة ، وهو مستلق فى حالة إسترخاء تام ، ليس هو القارئ المنشود ، وإنما القارئ الذى يتوجه إليه جيل السبعينات هو القارئ المثقف الواعى المتحفز الذى تمرس بمثل هذه الكتابات وعاناها معاناة يستطيع معها أن يخرج من النص بما يريد وينتقى الصوت الذى يجد فيه نفسه . ومحمود عوض عبد العال صوت متميز من بين أصوات جيل السبعينات ، له تفرده وله عالمه الخاص المشحون المتوتر المثير المدهش ، وهى صفات تنسحب على كل إنتاجه القصصى الروائى والقصير ، وكتاباته من أكثر الأعمال الأدبية إثارة للدهشة والحيرة والتساؤل نتيجة للإيغال فى الغموض والتغريب اللذين يصدمان القارئ لأول وهلة ، الذى لايلبث مع القراءة الثانية المتأنية أن يستأنس هذه الكتابات ، ويتكشف له كثير من جوانب عالمه الفنى . ولعل مجموعته الأخيرة "علامة الرضا" (٢)

---

(٢) صدرت عام ١٩٨٣ عن سلسلة "كتاب المواهب" وصدر له من قبل مجموعته القصصية الأولى "الذى مر على مدينة "عن دار المعارف ١٩٧٤ كما صدرت له روايته الأولى "سكر مر" عام ١٩٧٣ ، وروايته الثانية "عين سمكة" عام ١٩٨١

علامة رضا حقيقية عن جيل السبعينات الذى اتهم ظلما بالحيادية ، والخلو من المشاعر، والجمود المطلق .

يطرح محمود عوض عبد العال فى هذه المجموعة وجهة نظر وتساؤلات جيل بأكمله إزاء القضية المصيرية الكبرى التى واجهها كل مصرى عقب حرب أكتوبر فى الفترة من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٩ التى كتبت فيها قصص هذه المجموعة كما أشار الكاتب نفسه ، وهى فترة حرجة فى تاريخ الوطن بحيث يمكن أن نطلق عليها "فترة التساؤلات" ، والكاتب في هذه المجموعة لايقف موقفا محايدا خاليا من المشاعر ، وإنما هو يشارك أبناء جيله ، بل كل أبناء الوطن فطرح التساؤلات العديدة التي تعكس الترقب واللهفة إلى ما تتمخض عنه هذا الأحداث الهامة فى تلك الفترة المشار إليها ، والتى كانت لاتزال فيها "الأم فى غيبوبة الصدمة" (١) وكان الإبن مازال دائب البحث عن "عسكرى غائب" (٢)، ومن ثم كانت التساؤلات الكثيرة : أين ذهبت ياصديقى العسكرى (٣) ، و "كم يساوى رجل يدفع دمه لبلده" (٤) ، و "لماذا نرتدى الأقنعة" (٥) ، وعندما تسأل الأم / الوطن ، رغم ماأثير من تساؤلات كثيرة : "هل بقيت أسئلة؟" يجيب المحقق/الشعب: "بقيت جميع الإسئلة" (٦). تحوى المجموعة أربع عشرة قصة ، وكلها – بإستثناء القصة الأخيرة – ترصد معاناة المحارب المصرى زمن الحرب ، كما تعكس موقف الكاتب ، ونبض رجل الشارع تجاه التساؤلات المحيرة التى أعقبت حرب أكتوبر ، أليس التفاف الأبناء ، كل الأبناء حول الأم/الوطن موقفا وطنيا يعكس ولاءنا جميعا : "أجدك تبكين .. تنتحبين .. تولولين . فى فقد جوربك .. فى فقد ابنك .. فى فيلم سهرة التليفزيون ..فى صلاة الجمعة" (٧) ومن ثم كان التفاف الأبناء وتعاطفهم لرأب الصدع :"جئنا ننقذ الصفوف .. واجب علينا" -" يأمنا سامحك الله .. من منا فصلك عن أولادك" ، ويتفجر

---

(١) قصة "علامة الرضا" ص ٥

(٢) قصة "الأبيض" ص ١٣

(٣) قصة "الأبيض" ص ١٥

(٤) قصة "رسالة فى زمن الحرب" ص ٢٠

(٥) قصة "أوديب قابل أخته" ص ٧٥

(٦) قصة "علامة الرضا" ص ٧

(٧) قصة "علامة الرضا" ص ٦

الحب في قصة "الأبيض" نحو جنودنا البواسل : : أين ذهبت ياصديقي العسكرى .. أحبكم كلكم .. أنتصر بكم .. لاأحد يحرمنى منكم" ، وفى قصة "رسالة في زمن الحرب" يسرق المحارب من وقت راحته زمن الحرب لحظات يكتب فيها رسالة إلى أهله ،

وفى الرسالة تتشابك هموم الميدان بهموم الأسرة الكبيرة مع هموم الأسرة الصغيرة ، .. وفى "كلمات أسير" يتعاطف الناس مع الجندى الأسير ، يحتضنونه ، يعالجونه ،ليفرغ لهم مابداخله من هموم أسرته الصغيرة . وتبدو العلاقة بين الأب والأبن فى مجموعة "علامة الرضا" علاقة تواصل مستمر تفرضها لحظات الحرب والقلق ، الأب في حالة إنتظار دائم وبحث مستمر عن الأبن الغائب ، والأبن فى حالة ترقب مستمر ، فى قصة "من تاريخ محارب" (١) تبدأ القصة بسؤال الأب عن ابنه فى حوار بينه وبين زوجته :" هه .. جاء الولد" ،وعندما يأتى الحديث عن الأبن يأتى مضافا إلى أحد الضمائر تأكيدا للتواصل المستمر بين الأثنين . وفى قصة "الوقوف فى الشوارع" (٢) – مثلا – تتردد كلمة الأبن "والأب مضافة إلى أحد الضمائر أكثر من ثلاثين مرة :" ابق معى يابنى" ، جدول إمتحانات ابنى معلقة فى ذيل نتيجة الحائط "،" ابنك مريض" ، "يابنى أسبقك إلى الصحراء"، " ابنك نام على رصيف البحر فى عز البرد" ، " أبى العزيز" ، " وجدت ابنك ياترى" .. ومن هنا تأتى الإدانة الدامغة للأم التي تعبث بمقدسات أمومتها كما فى قصة "على هامش السيرة" ، التى سيأتى الحديث عنها ، وفى قصة "الوقوف فى الشوارع" " نقرأ : "ضبطوا أمى فى بيت مشبوه . قبضوا عليها .. كان لابد من الهروب" .

---

(١) قصة "من تاريخ محارب" ص ٩١ .
(٢) قصة "الوقوف في الشوارع" ص ١٠١

قصة " تائه فى مدينة الملح" (١) يكون الأب هو المسئول عن سقوط الأبنة ، حيث تطفو علي سطح وعى الأبنة التى سقطت صور مخزونة فى داخلها :" رأيت أبى يضاجع طفل ابن عمى" وكانت هذه الصورة المقززة مبررا كافيا لسقوط الأبنة ، كما كانت مبررا للمناخ العبثى الذى ساد القصة

وإذا كان قد تراءى لنا فيما قدمناه أن محمود عوض عبد العال الذى اخترناه مثالا لجيل السبعينات يطرح من خلال كتاباته وجهة نظره إزاء مايحيط به من أحداث ترتبط بالمصير الإنسانى وأن قصصه تعكس تعاطفا فياضا مع أبناء وطنه ، فإن هذا لاينفى المناخ العبثى الذى يسود كتاباته برفضه القاطع لكل أشكال السرد والحكى التقليدى واللغة النمطية وقد درج النقاد تبريرا لهذه العبثية على اللجوء إلى الظروف والعوامل الخارجية التي سادتالعالم بمنطقتها المشوه التى طبعت الكتابات بطابع القتامة والسوداوية والغموض والعبث ، وقد يكون لهذا التبرير وجاهته ، لكننا سنعمد فيما يأتى إلى النصوص نفسها ، لنرى من خلال المعالجة الفنية ما إذا كان ثمة مايبرر هذا المناخ العبثى أم لا .

أو مايلفت نظر القارئ المتفحص ذلك التداخل بين الوعى واللاوعى ، وبين الواقع والتهويات والفانتازية أو بين الخارج والداخل ، ولعل هذا التداخل من أهم عوامل التغريب والغموض اللذين يكتنفان كل كتاباته ،

وقد أتاحت له هذه الحرية الكاملة فى التنقل والإرتداد من الخارج للداخل فرصة مواتية فى توليد الصور العشوائية وبعثرتها في تركيب يبعث على الدهشة ، وقصة "على هامش السيرة" (٢) تصلح مثالا طيبا للتطبيق ، ففيها ذلك المناخ العبثى الذى لاتخطئه العين ، والناتج عن التنقل الحر بين

---

(١) قصة "قصة تائه فى مدينة الملح" ص ١٤٣

(٢) قصة "على هامش السيرة" ص ٨١

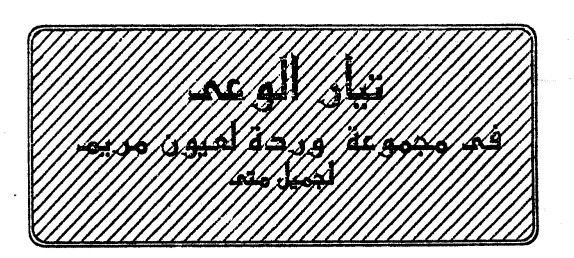
العالمين : الخارجي والداخلي. يبدأ الكاتب قصته بمشهد خارجي يصـ ـ مجموعة من الجنود داخل عربة عسكرية : " مقعدان محشوران بكتل عسكرية داخل عربة جيب" ومن هذا الواقع الخارجي ترتد الشخصية المحورية إلى داخلها لتطفو على السطح صور مخزونة فى اللاوعى ، وقد حركت هذه الصور الكامنة فى أعماقه بعض الإشارات العابرة فى الخارج : " إمرأة تدفع عربة أطفال" .. بعد قليل وعبر التداخل بين الخارج والداخل نعلم أن ابنه الوحيد قد مات : "ابنك منصور مات" ، " تركته أمه مع أخوته فى حجرة مغلقة .. ضاق المكان بالزمن المطوط .. يصرخون .. يضربون بعضهم ينبشون عيونهم والباب الموصد والجدران .. حلوقهم محروقة الدموع .. يترقبون وقع أقدامها .. لاتأتى .. الولد مستسلم لأفكاره التى تضيق عن رؤية الشارع ... حشر ساقه من خلال كسر فى زجاج البلكون المغلقة .. تدلى يرتجف .. من السوق عادت مع ثرثرة جارتها .. كان قد تعمق فى الموت مذبوحا ... " .

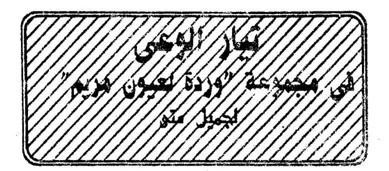
ويستطيع القارئ المتمرس أن يتلمس بعض الإشارات التى تضئ له هذه الرؤية ، والتى يجدها مبعثرة فى ثنايا القصة : "داسو كلبا غبيا مغمض العينين" ، "طفل يأخذ حبة عنب وفلقها ويضحك ويأكلها" ، "على عجل دخل مبتور الساقين لشطية" ، " سيجارة مبتورة الساقين منقولة من فم إلي فم " ، فإذا ماأضفنا إلى هذه الإشارات المضيئة الجو الخانق فى العربة الجيب ، وكلمة "محشوران" فى العبارة التى بدأ بها القصة ، وأنه فى زمن الحرب اتضحت لنا معالم القصة ، وتأكد لنا أننا بإزاء شخصية تعانى أزمة داخلية لم تستطيع السنوات محوها ، وكانت هذه الأزمة مبررا كافيا لما ساد القصة من مناخ عبثى ، ويكون الكاتب قد نجح فى إحداث نوع من التوازى بين الشكل والمضمون ، على أن هذه الأزمة ليست هى بؤرة الحدث ، وإنما تأتى طافية على السطح مما يؤكد تعاطف الجندى مع أسرته الصغيرة التى تشكل جزءا من الأسرة الكبيرة .

ومما ينفى تهمة الجمود المطلق ، والخلو من المشاعر التى اطلقت

معملية إحصائية أسلوبية ، تقول بأنها لغة متوترة مشحونة مقطعة متداخلة ، ومركبة تركيبا خاصا ، وهى لغة تسير في خط مواز تماما مع رؤيته الفنية ، وصوره المبعثرة ، ومضمونه العبثى ، وفيما قدمنا من نصوص مايكفى للتدليل لما ذهبنا إليه .

إن جيل السبعينات ظاهرة قائمة مجتاحة ، من العبث تجاهلها ، وتحتاج منا كتاباتهم إلى متابعة نقدية ، ودراسة جادة بدلا من التحذير المستمر من خطورتهم ، فهم شريحة حية نابضة من مجتمعنا المصرى ، لاينفصل عنهم ولاينسلخون منه ، ولعل ماقدمت فى هذه الدراسة عن إنتاج محمود عوض عبد العال - أبرز كتاب السبعينات وأكثرهم تقريبا - وماقدمه ويقدمه الزملاء قد أوضح مافى كتاباتهم من وعى ونضج ، وقدرة فائقة ، ورؤية واضحة ، وتعاطف وتجاوب ، ومشاعر فياضة ..


تيار الوعي
في مجموعة وردة لعيون مريم
لجميل متى



توطئـــة :

صدر للكاتب السكندري جميل متى المجموعة القصصية الأولى " وردة لعيون مريم " ... التي أكد بها تفرده بين كتاب القصة القصيرة العربية . وليس من قبيل "الترف النقدي " أن نشير بداية إلى الشكل العام الذي خرجت به المجموعة .. ذلك أن شكل الكتاب وطريقة الكتابة في قصص تيار الوعي تكون عنصرا هاما لا يستهان به .. وهي ما يطلق عليها "الوسائل الميكانيكية" ويقصد بها : علامات الترقيم .. والنقط الممتدة .. والفراغات الجانبية .. والأحرف المائلة .. والخط البارز المميز وغيرها .. وإلى جانب أنها تشكل خيطا في نسيج التجربة .. حلقة الإتصال بين المبدع والمتلقي وهي بمثابة رموز يستعين بها الكاتب للسيطرة على حركة تدفق الوعي بكل فيضانه في هذه القصص المعقدة . هي علامات الإضاءة المباشرة في المنولوج الداخلي الذي يكون سدى هذه القصص ولحمتها .. كما أنها من أهم الوسائل لترجمة الحيل السينمائية أو مايعرف بالمونتاج إلي رموز مكتوبة يتابع من خلالها المتلقي هذا التدفق النفسي . وقد كان جويس وفرجينيا وولف وفوكنر علي وجه الخصوص حريصين على إستخدام هذه الوسائل الميكانيكة . وفي رواية "الصوت والغضب" لجأ فوكنر إلى الأحرف المائلة

يستعين بها لتحديدبداية ونهاية المونولوج الداخلى المباشر ولإرشاد القارئ إلى أن هناك تحولا فى الزمن .. وهو تحول غالبا مايكون مفاجئا . ومن ثمة يصبح على المتلقى أن يكون على وعى تام بهذه الوسائل وإلا أصيب بالإضطراب والتشويش (١) ..

وكل من يقرأ مجموعة "وردة لعيون مريم" (٢) للكاتب جميل متى لابد أن يصاب بحالة من التشتت وفقدان الإتزان . ولا أرد ذلك إلى طريقة المعالجة الفنية .. بل أرده إلى هذا التناقض الحاد بين القصص والطريقة التى خرجت بها .. بدءا من الغلاف ، ومرورا بطريقة الطباعة حيث الأخطاء المطبعية واللغوية الكثيرة ، وإنتهاء بعلامات الترقيم . وليس للكاتب أن يعزو ذلك - مدافعا - إلى المطبعة ، أو إلى المشرفين على إصدار هذه السلسلة . فالكاتب مسئول مسئولية كاملة عن الكتاب بمجرد صدوره . كما لا أعير أهمية إلى الأخطاء المطبعية الكثيرة وكذلك الأخطاء النحوية والإملائية وتآكل الحروف وتداخلها .. فهى على الرغم من شيوعها بكثرة فى قصص هذه الطبعة .. يمكن تداركها فى طبعة ثانية . لكننى آخذ على الكاتب - بلا تهاون - ذلك الرسم الفج على الغلاف الأول للكتاب .. فضلا عن أنه "لوحة" تقليدية لا توحى بأكثر من الترجمة الحرفية لعنوان الكتاب تتنافى تماما مع تداعيات قصص المجموعة الأربع . وكذلك هذا الرمز الساذج الممثل فى الوردة الحمراء . على أن العنوان الذى اختاره الكاتب - وهو ليس عنوانا لإحدى قصص المجموعة - عنوان ساذج وطفولى أما الإهداء .. فمع أنه من خصوصيات الكاتب وما كان لنا أن نتدخل فيه ، فقد كنت أفضل لو أنه رمز بالحروف الأولى بدلا من ذكر الإسم الثلاثى هكذا صراحة . ثم إهماله للأساليب الميكانيكية إهمالا تاما (اللهم من بعض النقط المتتالية فى مناسبة وغير مناسبة) مما حد من الفيض الشعورى ..

مدخل للقراءة

الظروف القاسية المريرة التى مرت بمصر .. والتى تقف النكسة - ماقبلها وما بعدها - على رأسها .. هذه الظروف هى التى استنبتت كتاب

جيل السبعينات - إذا صح هذا التصنيف الحاد للأجيال الأدبية - ومنهم جميل متى . ولم تستطع حياة الإستقرار التى نحياها هذه الأيام أن تقتلع من نفوس هذا الجيل المعذب ما تراكم داخل قنوات اللاوعى وأصبح لديهم مخزون هائل من هذه المشاعر والأحاسيس التى يمكن تلخيصها فى الهزيمة النفسية . هذا المخزون الهائل المترسب فى اللاوعى أخذ يطفو على سطح الوعى ويقترب من منطقة ما قبل الكلام (وهى حدود تيار الوعى) . ومن ثمة راح جميل متى وزملاؤه يستبطنون نفوسهم ويجترون مشاعرهم فى الزمن الأليم فى قصصهم ومن ثمة - أيضا - اتسمت هذه القصص بالغموض والألغاز .. وأحيانا بالتشويش والإضطراب .. وهو ليس تشويشا أو إضطرابا فنيا .. لكن تشويش واضطراب نفسى .

إن جميل متى إذ يبعث أزمة جيله ، يعانى معاناة أليمة ، مبعثها القهر الإجتماعى (المختزن) ، والفشل فى التكيف ، فهو يعانى هذا التدهور الإنسانى الحاد ، تدهور الإنسانية بكل قيمها ومثلها ويعيش هذا الصراع الإجتماعى الهائل موزعا بين الإحساس بالأخلاق واللاأخلاق .. ولذلك تنضح قصصه بالمرارة المشوبة بالسخرية المرة اللازعة من هذا التدهور ومن إحساسه بالغربة النفسية والإغتراب الروحى الذى جعله يحلق بلا جناحين فى سماء ملبدة بالغيوم ، وفى زمن أعرج مشوه ..

وكان تيار الوعى ، هو الإطار القصصى المحبب لديهم - جميل متى وبعض كتاب جيله - لإستقطاب كل هذه المشاعر التى تعكس الإضطراب الذهنى والقلق النفسى .. هذا التيار الذى ابتدعه وليم جيمس (١٨٤٢-١٩١٠) كمصطلح من مصطلحات علم النفس ، وطبقه على الأدب بعض الكتاب مثل جيمس وفرجينيا وفوكنر معبرين من خلاله عن عمليات ذهنية .. راحوا يقدمونها من خلال وعى الشخصيات بكل بكارتها وطزاجتها .. وهو مبعث الغرابة والغموض والألغاز فى مثل هذه القصص ، والذى يأتيها من التفكك وعدم الترابط ومن التداخلات بين الخارج والداخل وأحيانا بين الوعى واللاوعى ومن التراكمات الزمنية .. وفى ذلك تقول فرجينيا وولف

"لنسجل الذرات وهى تسقط على الذهن بالنظام الذى تسقط فيه ولنتتبع التنظيم الذى يسجله كل منظر أو حدث علي الوعى مهما كان غير متصل أو غير مترابط المظهر " (٣) . بين يدى النصوص ونجد أنفسنا مضطرين ، ونحن نتحدث عن قصص جميل متى ، أحد فرسان تيار الوعى ، أن نؤكد على ماسبق أن ذكرناه من قبل (٤) ، من أن قارئ مثل هذه القصص لا ينبغى عليه أن يتوقع قصصا تقليدية مخطط لها ومنسقة منذ البداية حتى النهاية . ولا ينبغى عليه أن يتوقع من مثل هذه القصص أن نقدم إليه معنى معينا واضحا محددا .. فقد يصدمه الكاتب بضربات شعورية قاسية أحيانا ، ومؤلمة أحيانا أخرى . ويقدم إليه عملياته الذهنية بلا ترابط أو تنسيق . فكاتب مثل هذه القصص لا نكتب للقراءة ولا يتعامل مع المحسوس الخارجى وإنما يتعامل مع نفسه وذاته ووعيه .. وعلى قارئ مثل هذه القصص – مره أخرى ، أن يكون فى مستوى الكاتب وأن يشاركه إبداعه بمحاولاته المستمرة فى فك رموزه وطلاسمه وحل ألغازه ومعادلاته ...

ونحاول بعد ذلك ، أن نتقدم أكثر من عالم جميل متى في كثير من الصبر والتأنى الدقيق فى مواجهة مباشرة مع النص .

فى قصة (القطة الروميه) (٥) يؤرق الكاتب مايؤرق أبناء جيله من الإحساس بالضياع والإنسحاق والإحساس بالغربة ، فى وقت انتشرت فيه السوقية وعم الإبتذال والترخص . ومن ثمة أصبح بطل القصة غير قادر على التكيف – وهو يمثل الفئة المثقفة مع متغيرات عصره فراح يمارس المتناقضات .. يعيش الحب الأفلاطونى المثالى .. ويجالس السوقة على مقهى بلدى رخيص ، يعشق الشعر الرومانسى الرقيق .. ويستمع إلى الأغانى المبتذلة الرخيصة يشرئب برأسه إلى القط الرومى .. يداعب القط البرى الشرس الذى يتسلل بين كراسى المائدة (فى المقهى) . ومن ثمة تنتشر العبارات التلقائية التى تشى بكل هذه الأحاسيس . "وريد الماء المهزوم" – "ماأقسى مشاعر الخروج" – " أرتفع صوت المسجل بأغنية مقززة " – "أحبها لأنى أكره السوقية والغباوة" – " بفمى طعم احتراق" ..

ويسود قصة "الفار" (٦) إحساس بالإضطهاد والمحاصره من كل جانب .. كل مافى مجتمعه يحاصره داخل حلقة ضيقة كأنه فار فى مصيدة ... يستبد هذا الإحساس ببطل القصة فيشعر وكأنه فار حيث بدأ ينبت فى مؤخرته ذيل يشبه ذيول الفئران .. فأر يسير فى الشوارع . إنها الغربة والضياع والمحاصرة مرة أخرى . وتنتشر خلال سطور القصة عبارات كثيرة تشى بكل هذه المعانى .. "مادمت حيا فأنت أكثر قابلية للتعفن" - "انتشرت فى حلقى مرارة الخمر الرخيص" - "القبيلة اقتنعتنى بما لايدع مجالا لأمل أنى زائد .. خرقة بالية بلا روح ولا إرادة .. حشية طافية فوق الماء ، تلهو بها حركة الأمواج " - " أى خواء يأكل أرواحنا " - " لماذا تفتقد جذورنا ونستسلم لمشاعر الإغتراب " - " إجتاحتنى المرارة " :..

وتقوم قصة "دادا" (٧) على الإسقاط الفنى والإسقاط التاريخى . وأعنى بالإسقاط الفنى أن الكاتب يسقط هذا الإتجاه الفنى المعروف بالدادائية ، والذى يتضح من عنوان القصة "دادا" على حياتنا المعاصرة .. وقد كانت الدادائية إرهاصا بالمذهب السيريالى أو التجريبى العبثى ، والذى قال عنه "تريستان تزار" : " إن دادا تكيف نفسها لكل شئ .. ومع ذلك فهى لاشئ ، إن دادا لا نفع فيها ، شأنها شأن كل شئ فى الحياة . دادا خلو من أية حجة كما هو شأن الحياة " (٨) ، وأعنى بالإسقاط الفنى التاريخى إنتقاءات الكاتب الجيدة للتاريخ وإسقاطها على حياتنا المعاصرة .. بتمازج الإسقاط ، والإسقاط التاريخى ليفرز فى النهاية حياة العبث والفوضى التى نحياها . وتعتمد القصة على التشكيلات اللغوية التى تعتبر البطل فى هذه القصة .. وكلها تشى بهذه الحياة العبثية .. "لك الأرض وتهيم بلا أرض" - " يد كل إنسان عليك ويدك على كل إنسان" - " هبت ريح من الصحراء .. عسكر الخوف عند بابى .. هجم البدو وعاع الصحراء على بيتى " - " بددوا طيورى كلها .. أطلقوا قطعانى كلها " - "لكنك تبدو زائدا" - " كل ما أزرعه ينمو بعيدا .. فى أرض تصير غريبة ؛ - " اعشوشب الحزن على شفتى .. وتكاثر العرى على جثة أغنيتى" .. على أن لنا بعد ذلك بعض التحفظات على

بعض العبارات الواردة فى هذه القصة ..

وتصور قصة "القطيع" (٩) هذا المجتمع الذى يحوي أنماطا لشخصيات مختلفى المشارب والإتجاهات .. يعيشون على التافه والرخيص كأنهم القطيع .. حياة الصعلكة والتعالم الغبى والإنهماك فى حل الكلمات المتقاطعة وثرثرة مدعى الثقافة . ثم العقوق والجنون والخبل . ثم التغني – بعد ذلك – بالمصطلحات الجوفاء عن النظام المفيد جدا .. وعن المعلومات ، المثقف يجب أن يكون موسوعيا .. أليس كذلك " – " لقد أضفت إلى معلومة جديدة " – " الكلمات المتقاطعة موسوعة عالمية " – أنا فى الحقيقة أميل أكثر للسياسة " – " الكلمات المتقاطعة موسوعة عظيمة" ..

وما سبق ليس عرضا لمضامين قصص المجموعة الأربع .. بقدر ماهو إرتياد لمستويات الوعى لدى الشخصيات .. التى حاول الكاتب أن يكشف من خلالها عن هذا العالم الذهنى والكيان النفسى الزاخر بشتى الأحاسيس والمشاعر والصور المضطربة التى تطفو فوق سطح اللاوعى وتحتل منطقة ماقبل الكلام .. تلك المنطقة التى تتداخل فيها الصور ولا تخضع لأى نوع من أنواع المراقبة أو التنظيم أو الترابط .. وتتلاحق كتلاحق الأمواج أو كالفيضان .. وليس غرضنا أن نتحدث هنا عن "تيار الوعى" فهو من أكثر الإتجاهات والمذاهب عرضة للخلافات والإنقسام كما أن القصص التى تندرج تحت هذا اللون من الأدب قد تأخذ الكثير من خصائص الإتجاهات الأخرى كالرمزية والسيريالية ..

وسنحاول فيما يأتى ، أن نقترب أكثر من النص ، فى مواجهة نستكشف من خلالها بعض ملامح تيار الوعى التى استغلها جميل متى في قصصه الأربع ... والتى تشكل التكنيك الفنى فيها ...

١) المونولوج الداخلى

ليس من السهولة وضع حدود حاسمة بين المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلى غير المباشر .. ومناجاة النفس أو حديث الذات .. فقد يتداخل المونولوج الداخلى المباشر مع المونولوج الداخلى غير المباشر ،

ومهما كان الأمر فإن المونولوج الداخلى أهم الوسائل التكتيكية التى يلجأ إليها كاتب قصة تيار الوعى .. حتى أن البعض قد جعل المونولوج الداخلى مرادفا لقصة تيار الوعى . وكون المونولوج الداخلى هو عصب قصة تيار الوعى أمر طبيعى وبد هى طالما أن قصة تيار الوعى تعتمد علي إستبطان الشخصيات وإفراز مكنوناتهم النفسية وتفريغ المحتوى الذهنى الذى يقبع فى منطقة ما قبل الكلام وعند الحدود الحاسمة التى تفصل بين الوعى واللاوعى .. وطالما أن الوعى فى حالة تدفق دائم وجريان مستمر لا تتوقف حركته ومن هنا قال "فوكنر" : "الذهن له تضاريس كالجبل" (١٠) وطالما أن كاتب قصة تيار الوعى يعتمد أساسا على توارد الخواطر الذى يتيح له حرية أكثر فى التنقل من الخارج المحسوس إلى الداخل الباطنى .. وهم بذلك لا يتبعدون من الواقع .. بل الواقع ، أنهم "يحاولون الإقتراب من الحياة بدرجة أكبر من الإخلاص والدقة حتى إذا اضطروا فى سبيل تحقيق ذلك إلى إستبعاد معظم التقاليد التي يراعيها الروائى عادة" (١١) .

والمونولوج الداخلى هو ذلك التكتيك المستخدم فى القصص بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية عبر المستويات المختلفة لتقديم الوعى بضمير المتكلم (فى المونولوج المباشر) وقد يأتى بضمير الغائب أو المخاطب (فى المونولوج غير المباشر) ويختفى فيه المؤلف أو يكاد تاركا العنان للشخصية فى التنقل الحر كيفما يشاء . وقد يظهر أحيانا موجها أو مرشدا (فى المونولوج غير المباشر).. كما لايجعل الكاتب هدفه الأساسى تقديم معلومات للقارئ وإنما هو مجرد التعبير الذاتى الحر عن طريق توارد الخواطر ، كما لا يتوقع وجود قارئ ولا شخص يخاطبه ولا يجب أن يفصل هنا بين المونولوج الداخلى سواء كان مباشرا أو غير مباشر ، أو حتى أقرب إلى مناجاة النفس، وبين التداعى الحر .. لأن هذا التداعى هو الذى يشعل الذهن وتؤدى حركته الدائمة إلى المونولوج الداخلى (١٢) .

تبدأ قصة "الفأر" بهذا الحديث الذاتى الهامس أو مايسمى مناجاة النفس ، وهو وإن كان بضمير المتكلم إلا أنه ليس مونولوجا داخليا ..

فالشخصية هنا ، والتي لم يسمها الكاتب تكاد تخاطب نفسها بصوت مسموع في عبارات مترابطة بعيدة عن الخلط والتشويش والإضطراب . وغرض المتحدث الأساسى أن يقوم بتوصيل بعض المشاعر والأحاسيس إلى القارئ .. فهو يفترض مبدئيا وجود قارئ يتلقى هذه المشاعر أو هذه المعلومات :

"كل صباح أتابع بخوف نموا مطردا فى الفقرة الأخيرة حتى فوجئت بإكتمال نموها ، ببروز ذيل حقيقى لفأر فى مؤخرتى .. صدفة كافية لقتلى لولا أنى لم أتلقها دفعة واحدة .. يتحول كل همى إلى (ستر) الفضيحة لحين يتسنى لى بتر الذيل . عندما نظرت فى المرآة لم تكذب ظنونى . لاحظت أن ملامح وجهى وتكوينى كله يتجه إلى التفأر .." (ص ١١) .

وتنتقل الشخصية المحورية بعد هذا الحديث الذاتى الهامس إلى الخارج بغية تقديم مشاعر الخوف .. ونقل هذه الصدمة إلى المتلقى "ارتديت ملابسي على عجل .. خرجت من بيتي .. " ومن خلال هذا السرد الخارجي يعلم القارئ أنه خرج خلسة بعيدا عن عينى جارته التى لاتكف عن التشهير به .. والتي تشبه عيناها الرماديتان عينى قط مدلل .. ويذهب إلى الطبيب لبتر هذا الذيل .. وبينه وبين الطبيب يدور حوار ساخر يعلم من خلاله أنه لايمكن بتر الذيل لأن أسبابه كامنه داخلة .. وسينمو غيره .. وبأن كلمة فار تذكره بالقطط وبأنه يحب القطط .. وأنه تعلق بمدرسته وهو فى سن التاسعة لأن عينيها تشبهان عينى قط فى حجرة مظلمة .. وأنها كانت تهدده إذا لم يكف عن النظر إليها بأن تلقى به في حجرة الفئران بعد أن تغسل جسمه بالعسل .. (لاحظ ماقد يبدو من تشابه بين قصة تيار الوعى والقصةالسيكولوجية .. على أن الأمر ليس كذلك ، وهذا موضوع آخر) ..

وبعد ذلك مباشرة .. ترتد الشخصية إلى الداخل فى مونولوج داخلى مباشر .. وفى كلام مضطرب مشوش بعيدا عن الترابط والمنطق .. وعن طريق تداعى المعانى . ويلاحظ أن هذا المونولوج الداخلي الذى استمر لصفحتين يدور وهو بين يدى الطبيب حيث تستمر حركة الذهن المتدفق على

النحو التالى :

"خلعت الشوارع ثيابها .. تمددت عارية تماما .. جثة مطفأة العينين .. باردة .. نبذت أحشائى خارجها ونثرت بقع الدماء فوق الشرفات والأستار وجدران البيوت التي لم تألفك بعد .. بإستثناء بضع خطوات سيزيفية لاهثة تشرب عرقها المجانى وبقايا جنون راكد في تحول الفصول ، مصافحة الأصدقاء ، تحية جار محترم ، طفل يلهو ببالونه المنتفخ بالهواء يتشبث بذيل فستان أم منهكة منحت وجهها للبحر .. (ص٢) .

وهكذا يستمر المونولوج الداخلى في بعثرة ذهنية تبعث على الدهشة والقلق .. ويلاحظ أن بطل القصة - إذا كان ثمة بطل - وقد نبت له ذيل يحاول أن يتستر ويتخفى عن العيون خاصة عينى جارته . ولذلك بدت الشوارع أمامه .. وهو يسير فيها بعد أن خرج من بيته متوجها إلى الطبيب .. بدت وكأنها إمرأة عارية تماما ولأنه يخاف نظرات الناس فقد بدت الشوارع بما فيها "جثة مطفأة العينين" ... وقد نبذت أحشاءها خارجا ونثرت بقع الدماء فوق الشرفات والإستار ولأنه يتشبث بسراب يحميه من هذا الضياع ، فقد رأى - فى المونولوج - طفلا يلهو ببالونه المنتفخ فى الهواء .. ولأن البطل لايجد شيئا ثابتا حقيقيا يتشبث به ويحميه .. فقد تشبث هذا الطفل "بذيل فستان أم منهكة منحت وجهها للبحر يعبث بخصلات شعرهاء مشرعة للريح " .. وهكذا يمكن أن نستمر فى هذا المونولوج الداخلى الذى ينمو مع توارد الخواطر فى حركة دائرية من الخارج إلى الداخل .. وينتهى المونولوج بالعودة إلى الخارج مرة أخرى على صوت ، الطبيب : "كتبت لك عن مضادات حيوية ومقويات بالحديث " .

التردد بين الخارج والداخل

والحديث عن هذا التكنيك يتصل بالحديث عن المونولوج الداخلى ومناجاة النفس .. لأن المونولوج الداخلى لايأتى من فراغ .. وإنما هو تفريغ الشحنة محتواها النفسى بعد أن تحركه وتثيره المظاهر الخارجية المحسوسة .. ومن خلال التداعى الحر الذى يصل الخارج بالداخل ..

فالعالم الخارجي لابد أن يتدخل ويتحكم فى عملية التداعى .. وهو الذى يضئ ويستكشف ويوجه المونولوج .. وقصة "القطيع" تصلح مثالا طيبا لذلك .. حيث ينتقل الكاتب بوعى بائعة البخت من الخارج إلى الداخل يسترجع ماضيها وأيامها ليس عن طريق استرجاع الذكرى ولكن عن طريق التداعى الحر "شهور .. سنوات منذ كانت تجلس أمام سور المدرسة الإبتدائية تبيع البخت للأطفال" (ص٣٧) .. ثم يرتد بها الكاتب مرة أخرى من أعلاقها بعودة هشام إلى واقعها المضطرب المؤلم .. ليعود بها مرة أخرى إلى الداخل فى مونولوج داخلي "هشام سيعود من السعودية ومعه مال كثير سيسكنني في شقة" .. "هشام من يومك أصيل .. لن تفعل مثلهم " ..

وفي قصة "القطة الرومية" يظل ضمير المتكلم فى تنقل مستمر بين الخارج حيث التفاهات والمتناقضات . إلى حيث الأحلام الوردية والمثاليات المطلقة .. ينتقل بضمير المتكلم من المقهى حيث تجلس الشخصية تنتظر الصديق ليحدثه عن آخر قصيده كتبها إلى داخله قائلا "كانك غائب" .. يعود فيرى الشوارع تستبدل زينها فى وضح النهار .. والكلمات طعم البهار والشعر .. سأطلب منه أن يسمعنى أول قصيدة كتبها .. سأذكره بها .. "ويظل هكذا مترددا بين الخارج والداخل حتى نهاية القصة ..

الرموز

وعند الحديث عن الرموز يختلط تيار الوعى بالرمزية . على أن الأدب الرمزى يستعين كثيرا بتكنيك تيار الوعي .. كما يستعين تيار الوعى بتكنيك الرمزيين . فليس ثمة فواصل صارمة بين المذاهب الأدبية .. فالغموض والإبهام قاسم مشترك بين المذهبين .. وقد كان الرمزيون يرون - كما يرى أصحاب تيار الوعى - أن فى الإبهام جمالا لا يتحقق فى الوضوح والظهور . يقول "بول فرين" "إن المعانى الخفية كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب" (١٣) . وقد لجأ جميل متى إلى نمط من الإشارات والإستعارات والرموز يحقق من خلالها الإيحاء المطلوب .. فالكلمة الموحية تساعد على سكب التدفق الشعورى والنفاذ إلى قلب المتلقى . فالقطة الرومية في قصة

"القطة الرومية" رمز للوداعة والألفة والوجه المريحي الذى يرتاح إليه الإنسان .. كما أن القط البرى فى القصة ذاتها رمز الشراسة والطرف الآخر من المعادلة الصعبة .. وهو رمز كلي يربط أجزاء القصة برباط واحد .. وتنتشر بعد ذلك الرموز الجزئية فى القصة مثل : عود الثقاب - وهج السيجارة - البهائم - الفيلم الغامض . وفى قصة "الفار" نجد رموزا ممثلة في : الفار - والذيل الذى نبت فجأة - والجارة المتنمرة - والشوارع العارية والخمر الرخيصة .. ويمكن تلمس مثل ذلك فى بقية القصص .

مستحدثات الفن السينمائى

واستفاد جميل متى كما استفاد كتاب تيار الوعى بمستحدثات الفن السينمائى وبخاصة فن المونتاج ... وهى مجموعة الحيل والوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها وتتمثل فى المنظر المضاعف - اللقطات البطيئة - الإختفاء التدريجى-القطع-الإرتداد-المنظر الشامل (١٤)

وتيار الوعى فى أمس الحاجة للإستفادة بهذه الحيل السينمائية طالما أن قصص تيار الوعى تقوم على الحركة المستمرة فى التنقل الدائم بين الخارج والداخل وبين الوعى واللاوعى والتنقل فى الأزمنة من الماضى إلى الحاضر .. وتعدد الأزمنة فى المكان الواحد وكذلك تعدد الأمكنة فى الزمان الواحد .. وهذا يتطلب حركة دائمة من الأمام إلى الخلف والحركة البطيئة والحركة السريعة .. والرجوع إلى الوراء فيما يسمى بالإرتداد Flash Back وهكذا . وفى قصة "القطيع" استخدم الكاتب معظم هذه الوسائل .. فقد امتد الزمان من الماضى إلى الحاضر واستشراق المستقبل والمكان واحد ممثلا فى حديقة عامة حول أحواض من الزهور .. كما تتمثل الحركة البطيئة فى بائعة البخت التى تجلس فى مكانها المعتاد تحدث نفسها بصوت مرتفع وفى الإرتداد وحيث نرى البائعة من خلال الشخصيات الكثيرة فى الحديقة والحوار المستمر بين مدعى الثقافة والمتعالمين .

ألوان أخرى من التكنيك

وفى القصص الأربع ألوان أخرى كثيرة من تكنيك تيار الوعى .

استخدمها جميل متى ويمكن حصرها فيما يأتى :

* المعلومات المستفيضة التى تستعين بها الشخصيات في إفراز الحركة الذهنية وقد كدس جميل متى قصصه بالمعلومات الغزيرة على لسان شخوصه .. تناولت الفن والأدب والشعر والفلسفة والديانات والعلوم الإنسانية .. حتى أننا نأخذ عليه الإفراط فى هذه المعلومات

* الشعر . ويلجأ كتاب تيار الوعى إلى الإقتباسات الشعرية بنقل أبيات من الشعر الجيد أو الردئ تبعا للموقف .. ويستخدمه كتاب تيار الوعى طبقا لما قاله "جوزيف وارين بيتش" من أننا نقدم الشعر بإعتباره مواد عاطفية تقدم الوعى فى صبغة شعرية .. وللحد من جفاف المعلومات الغزيرة التى يفترضها تيار الوعى . وقد لجأ إلى هذا التكنيك كل من جيمس وفرجينيا وولف وغيرهما (١٤) .. وهو مافعله جميل متى فى قصة "القطة الرومية" حيث لجأ إلى الشعر بطريقة بارعة . وبحيث لاتبدو دخيله على الموقف القصصى .. عندما جعل الشخصية المحورية فى القصة تناجى نفسها بأنها ستطلب من صديقها الشاعر أن يسمعه قصيدة .. ثم ذكر بيتين من الشعر أشار في الهامش إلى أنهما للشاعر السكندرى مرسى جابر توفيق (ص٦) . وفعل الشئ نفسه فى قصة "دادا" حيث استعان بأبيات من الشعر العامى (ص٣٣) تخفيفا من حدة الإقتباسات والإسقاطات الدينية والتاريخية التى أثقل بها قصته . وكذلك فى قصة "التدليع" (ص٣٨) .... وليس معنى هذا أن كاتب تيار الوعى مطالب دائما "بحشر" أبيات شعرية فى سياق قصصه .. ولكن مايقتضيه الموقف دون تعسف .

* السخرية . ويلجأ إليه كتاب هذا الإتجاه تعبيرا عن المرارة والهزيمة والفشل في التكيف مع المجتمع .. وفى قصص جميل متى عبارات تنضح سخرية مرة لاذعة كما فى قول الطبيب فى قصة "الفأر" :

– ماتشكى منه بزول بالنظام

ويتردد هذا مرة أخرى فى الصفحة نفسها على لسان الصيدلى :

– كل هذا يزول بالنظام .

وكما جاء في القصة نفسها على لسان الشخصية المحورية :

– للأفراح ياناصر .. الرفاهية ياناصر ...

خاصة عندما تنطلق مثل هذه العبارات من مخمور سكران وكأنه يغنى بصوت مسموع . وكذلك عندما يسأله صديقه عن وجهته ليقوم بتوصيله قائلا له :

– طريقك ...

– طريقى ...

فيرد قائلا : فين طريقك فين .. بيروحوله منين .. (ص٢٠) ..

* المفاتيح .. وإزاء هذا الغموض والألغاز الذى يكتنف قصص تيار الوعي .. يصبح على الكاتب أن يقدم للمتلقى مفاتيح تضئ له الموقف وتوجهه .. على ألا تكون هذه المفاتيح صريحة أو واضحة أو مباشرة .. وإنما تأتى متخفية لا يعثر عليها القارئ إلا بالكد والبحث المستمر ..

وفى قصص هذه المجموعة نوعان من المفاتيح :

١– مفاتيح مباشرة متمثلة فى الأقوال التى اقتبسها من كتاب معروفين .. وقدم بها لقصصه . مثال ذلك قوله في مقدمة قصة "دادا" .

(الفن موت الإرادة) هنرى ميشو

(الأدب هو أتعس الطرق التى تؤدى إلى كل شئ) بريتون ..

٢– مفاتيح خفية أو غير مباشرة يدركها القارئ في ثانيا :القصص

. مثل هذه العبارات في قصة "دادا" :

"اعشوشب الحزن علي شفتي"

"وتكاثر العرى علي جثة أغنيتي"

"الشوارع جثة عارية"

وغيرها كثير فى بقية القصص ...

ملاحظات

على أن لنا بعد ذلك مجموعة من الملاحظات نجملها فيما يأتى :

١- الإفراط فى الإستشهاد بأقوال الكتاب .. فى مقدمة بعض القصص كمفاتيح للولوج إلى عالمها الباطنى .. وفي ثنايا بعض القصص مما يثقل كاهل القصة ويحيلها إلى ضرب من التكلف ...

٢- الإفراط فى الإستعانة بالمعلومات .. حتى أنها أحالت بعض القصص إلى خطبة مطولة ، مثل قصة "الفار" التي كان من الممكن أن تكون قصة جيدة لولا إتخامها بهذه المعلومات .

٣- المباشرة والتقرير مما يتنافى تماما وقصة تيار الوعي .. ويكفى أن نقرأ هذه العبارة فى قصة "الفار" لتدرك إفسادها لتموجات القصة الإيحائية : "هكذا علمنى رئيسى في العمل : السمعة رأسمالنا .. واكتشف من علاقاته بزبائنه والخيانات المستترة التي يمارسها وتمارسها زوجته أن السمعة والستر هما الإطار الشرعى لكل شئ" . (ص١١) .

٤- التزيد وتدخل الكاتب أحيانا ، وتجد ذلك كثيرا في قصة "الفار" .

هوامش

١- تيار الوعي في الرواية الحديثة - روبرت همفرى - ترجمة : د . محمود الربيعى - دار المعارف بمصر - ١٩٧٥ .

٢- صدرت المجموعة عن مديرية الثقافة بالإسكندرية .. فى نهاية عام ١٩٨٥ .

٣- نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث - من مقال "الرواية الحديثة" لفرجينيا وولف ترجمة د. انجيل بطرس سمعان - الهيئة المصرية العامة - ١٩٧١ .

٤- راجع مقدمة دراسة "علامة الرضا فى زمن التساؤلات "لصاحب هذه الدراسة - مجلة إبداع" - العدد الثانى عشر - ١٩٨٤ .

٥- وردة لعيون مريم - ص (٥) .

٦- وردة لعيون مريم - ص (١١) .

٧- وردة لعيون مريم - ص (٢٤) .

٨- الإتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر - رسالة دكتوراه مقدمة من الباحث عبد الحميد محمد جيده إلى كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - ١٩٧٩ .

٩- وردة لعيون مريم - ص (٣٥) .

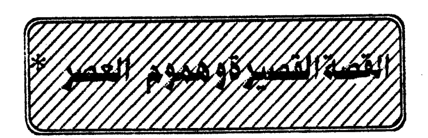
١٠- تيار الوعى فى الرواية الحديثة .

١١- نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث .

١٢- تيار اوعى فى الرواية الحديثة .

١٣- مذاهب الأدب - معالم وانعاكسات - جـ ٢ - (الرمزية) - د. ياسين الأيوبى - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ م .

١٤- مجلة فصول - المجلد الثانى - العدد الثانى - ١٩٨٢ - من مقال "تيار العى فى الرواية اللبنانية المعاصرة" - د. يحى عبد الدايم .


القصة القصيرة وهموم العصر *

القصة القصرة وهموم العصر *

بصدور العدد الثانى عشر - أتمت مجلة "إبداع" عامها الأول ، وهو عام حافل بالإنتاج الإبداعى فى شتى مجالات الفن : قصة وشعرا ومسرحا ونقدا وفنونا تشكيلية . والمتابع لأعداد مجلة "إبداع" يتأكد له أن كل عدد جديد يصدر يؤكد سياسة المجلة التى أفصحت عنها ، والتزمت بها اوطبقتها من خلال ماقدمت من إنتاج .

وهذه محاولة سريعة للوقوف على ماقدمته المجلة من القصة القصيرة ، وكنت أتمنى لو سمح الوقت بدراسة شاملة لكل مانشر من قصص خلال هذا العام ، نخرج فيها بأهم الاتجاهات فى القصة القصيرة ، وأهم قضاياها وملامحها العامة ، وأكتفى هنا بما نشر فى هذا العدد الثانى عشر من قصص قصيرة ، فهو لايخرج فى إطاره العام عما سبقه من أعداد .

ضم هذا العدد عشر قصص قصيرة تمثل أطرا وأشكالا مختلفة من المعالجة الفنية ، كما تمثل تلاحم أجيال ثلاثة ، وتبرز أسماء كثيرة ، بعضها أسماء متميزة تعرفنا إليها فى أعمال سابقة مثل سوريال عبد الملك وصلاح عبد السيد ، وبعضها لأسماء شق أصحابها طريقهم بخطوات ثابتة فى عالم القصة القصيرة مثل أحمد الشيخ ومحمود حنفى ،

وبعضها لأسماء أقرأ لها لأول مرة أو قرأت لبعضها من قبل مثل عدلى فرج مصطفى ، وجمال عفيفى ، ومنار حسن فتح الباب ، وأحمد دسوقى ، وعلى ماهر إبراهيم ، وحسنى محمد بدوى ، وكما اتسع الزمان ليشمل أجيالا ثلاثة فقد اتسع المكان ليشمل أنحاء كثيرة من مصر مدنها وأقاليمها وقراها والعالم العربى وبعض عواصم أوربا ، من القاهرة ، والإسكندرية والزقازيق ، وباريس (العدد الأخير)

(*) نشر بمجلة "إبداع" - فبراير ١٩٨٤ . العدد الثانى .

وفي الأعداد السابقة : إلى جانب مامر نجد قصصا من دمياط ، والمنصورة ، وطنطا ، والمحلة الكبري ، ومنية سمنود ، والمنيا ، وسوهاج ، وأسيوط .. إلى جانب الكثير من مدن العالم العربى ...

وبقراءة هذه القصص العشر قراءة مستأنية نخرج بعدة ملاحظات عامة ، نجملها فيما يلى :

- **هذه** القصص نماذج جيدة - حقا - من القصة القصيرة الناضجة تنم عن إلمام أصحابها بأدوات القصة القصيرة ومقوماتها وتقنياتها ، وامتلاكهم للحس الفني الذى ينبغى أن يتمتع به كاتب القصة القصيرة .

- نأت هذه القصص عن الأشكال الإستفزازية المسرفة فى الألغاز والغموض والتعتيم ، كما أنها - فى الوقت نفسه - تنأى عن الإسفاف والابتذال ، وبذلك حافظت هذه القصص على الطابع الجمالى الذى يمتع القلب والعقل معا ، والذى لمسناه فى قصص نجيب محفوظ ، ويوسف أدريس ، ومحمد أبو المعاطى أبو النجا ، ويوسف الشارونى وسليمان فياض ، وغيرهم .

- **لم** تنفصل هذه القصص عن قضايا مجتمعنا ، ولم تشتط في تناول قضايا فكرية بحتة ، أو قضايا كلية مجردة ، وإنما ألحت علي قضايانا المعاصرة وعلى الإنسان المصرى المعاصر بمعاناته وأزماته وضغوطه ، مع محاولة إيجاد الحلول فى إيحائية ، وبعيدا عن التقرير والمباشرة .

ترصد هذه القصص العشر هموم الإنسان فى مصر ، وتستبطن دخائله وتتبع معاناته ، وتبحث عن أفضل الحلول التى تجعله قادرا على التكيف مع متغيرات العصر ومعطياته الجديدة ، كما تحاول أن تعرى بعض الفئات التي تحاول جاهدة الإنسلاخ عن مجتمعها وقيمها ومثها ، وتمثل هذه القصص بالترتيب الذى جاءت عليه بالمجلة رحلة الإنسان المصرى المغترب بدءا بمحاولة الانسلاخ والتملص ، ثم اللجوء إلى الهرب إما داخل النفس ،

وأما داخل الزمان ثم العودة أخيرا فى محاولة للمصالحة مع الأوضاع الجديدة فقد تنتهى بالنجاح ، وقد تنتهى بالفشل ، وغالبا ماتنتهى بالفشل .

وأولى هذه القضايا التى تستكنه هموم الإنسان فى مصر ويلح عليها كتاب هذه القصص قضية هامة وخطيرة تؤرق كل مصرى يعيش على أرض الوطن ، شبابا ، ومثقفين ، ومفكرين ، ومسئولين وكان لها آثارها البعيدة التي امتدت لتشمل كل قطاعات المجتمع ، ونعنى بها قضية الإغتراب سعيا وراء مجد مادى مؤقت ، ولاأدل على إلحاح هذه القضية على كتاب هذه المجموعة من القصص من أن نجد ستا من هذه القصص العشر قد تناولت هذه القضية ، وهى قصص : "الحنان الصيفى" لأحمد الشيخ ، و "حمزة باع الفأس" لعدلى فرج مصطفى ، و "الخياشيم" لمنار حسن فتح الباب و "كانت أياما جميلة" لأحمد الدسوقى و "التوحيد" لصلاح عبد السيد ، و "أشباح النهار" لسوريال عبد الملك ، وعلى حين نجد القصتين الآخيرتين قد مستا هذه القضية مسا خفيفا نجد أن القصص الأربع قد تناولتها بكل أبعادها .

وتشترك قصة "الحنان الصيفى" لأحمد الشيخ مع قصة "كانت أياما جميلة" لأحمد الدسوقى فى الخطوط العريضة ، فالبطل فى القصتين مغترب عائد من الخارج فى أجازة إلى أرض الوطن ، ورغم تكدس الدولارات فى جيبه إلا أنه يفتقر إلى لحظة سعادة . لحظة حب ، يفتقر إلى مايتمتع به من أثر البقاء على أرض الوطن من قناعة ورضا وهدوء وسكينة ، وتكون النتيجة الفشل فى التكيف مرة أخرى مع المجتمع الذى تغير هو الآخر ، مما يصيب بطل قصة "الحنان الصيفى" بخيبة الأمل ، ويصيب بطل قصة "كانت أياما جميلة" بالتحسر والتمزق ، وكلتا القصتين جاءت على صورة لقاء عابر بين عائد من السفر ، وبين مقيم على أرض الوطن .

وفى كلتيهما أيضا يدور الحوار بين الأثنين حوار يستكنه دخائلهما ،

ويشكف عن التيارات النفسية المتصارعة التى تخفيها البدلة الأنيقة ، والسيارة الفارهة ، وهو حوار يبحث على الأسى والحزن ، ذلك الأحساس الذى يكاد يكون القاسم المشترك بين القصص العشر ، وفى كلتا القصتين أيضا نجد المغترب العائد هو الذى يمتلك الكلام وهو الذى يقترح وهو الذى يقرر ، والمقيم صامت مصغ ، لكنه صمت المتأمل المدهوش وإصغاء المتعجب ، ويفرض هذا الصمت حول المغترب العائد حصارا من الخوف والترقب مما يدفعه إلى التساؤل : "كيف دفع أمثال هؤلاء الناس (يقصد السمكرى والترزى والميكانيكى ..) ثمن الشقق التي حصلوا عليها ، بينما لم يخرج أيهم من البلد ؟ إننى فى حيرة (الحنان الصيفى) ، وعدت أشرد من جديد ونظراتى تنسكب في خواء سقيم على العربات ، والناس ، وباعة الفاكهة المتزاحمين على الرصيف ، والنادل العجوز .. ياه .. أين طفولتى وصباى .. "(كانت أياما جميلة) .

لقد استطاع الكاتبان التقاط بعض الرؤى التي تكثف الموقف ، وتكشف عن ضياع القيم ، وآلية الإنسان وإنسحاقه تحت عجلات الكاديلاك ، والبويك ، والمرسيدس ، يفترق الصديقان ليزداد المقيم ثقة وأمانا وإطمئنانا ، ويزداد المغترب إختلالا وإضطرابا ، فلا يجد مفرا من الهرب مرة أخرى .

ويبدو واضحا إمتلاك أحمد الشيخ لأدوات القص وإستخدامه لها بمقدرة وبراعة فلغته موحية مرنة مكثفة لانجد فيها لفظة دخيلة ، أو عبارة متعسفة ، أو موقفا متكلفا ، علي حين نجد في قصة أحمد الدسوقي تزيدا وإستطردا ، لاداعى له ، وعبارات دخيلة مقحمة مثل (لاحول ولاقوة إلا بالله جت الحزينة تفرح مالقتلهاش مطرح ، ماعلهش يازهر) وكنت أتمنى لو انتهت القصة عند قوله : "ترى ماالذى حدث له حتى يتغير ؟ اختفى الآن تماما .. تنهدت .. شردت عيناى إلى البعيد "فهذه العبارات تثير كل مواقف القصة وتبعث على الدهشة والتساؤل ؟ وتترك المجال مفتوحا لعقل القارئ ، ولاأرى داعيا لأكثر من نصف الصفحة التى جاءت بعد هذه العبارة ، فكلها

عبارات تقريرية سردية متكلفة ، لاتضيف جديدا إلى القصة .

وإذا كانت هاتان القصتان قد تناولتا نموذجا من هؤلاء الشباب المثقف الذى يبحث عن المال لأنه رفض الإنتماء إلى الوظيفة ، فإن عدلى فرج مصطفى فى قصته "حمزة باع الفأس" يقدم لنا نموذجا آخر أكثر تجسيدا للمأساة ، فبطل القصة فلاح يهجر أرضه؟ ويبيع فأسه وبقرته الحلوب ، ليحصل علي ثمن التذكرة ، وركوب الطائرة ، وهجرة الفلاح لأرضه – مع أنها ظاهرة واقعة– تكاد تكون ضربا من الأساطير ، ومن أجل ذلك وفق الكاتب في إختيار القالب الملحمى ، فالقصة كلها يرويها راو بأسلوب أقرب إلى أسلوب الملاحم ، تذكرنى بملحمة "عبر زاق" الساخرة للشاعر يسرى العزب ، وفى الجانب الآخر نجد صورة المقيم الأصيل المنتمى الذى يزداد إصرارا وتمسكا بأرضه ، إنه "الأب العجوز يعشق الأرض صبور كصبر أيوب لايكل ولايمل" ، والقصة تقطر أسى وحسرة ومرارة بذلك الأسلوب الذى اختاره الكاتب ، وأحدث به نوعا من التوازى بين شكل القصة ومضمونها .

وبطل قصة "الخياشيم" نموذج آخر يمثل هذه الطبقة الطفيلية التي لانعرف لها دينا ولاملة .. امتهن السفر لجلب الأشياء وبيعها داخل مصر ، ويعتقد أنه يستطيع شراء كل شئ ، ومن خلال إيحاءات القصة ولقطاتها المكثفة تطلعنا الكاتبة على حقيقة هذا الصنف من الناس .. فهو كسول ثرثار سطحى يلهث وراء الفتات .. يدفن أنفه فى الكلمات المتقاطعة ، وبالقصة بعض الرموز الجزئية ولغتها موحية مكثفة ، كما أن العنوان رامز يشى بتضخم الأنف الذى يشتم الصفقات .

أما قصة "التوحد" لصلاح عبد الستار وقصة "أشباح النهار" لسوريال عبد الملك فتمسان المشكلة مسا خفيفا ، لكنهما فى هذا المس الخفيف تجسدان المشكلة وتعمقانها ، وتجعلان منها مأساة جيل كامل ، فهى تهتم

بنتائج هذا التكالب على السفر للخارج" ، وهما بذلك تخوضان فى لب القضية . وقصة "التوحد" هي الوحيدة من بين القصص العشر التى جاءت على شكل رؤية كابوسية تتميز بالتوتر والإدهاش ، إن بطل القصة الذى يحيا حياة كابوسية هو شاهد على مأساة الجيل فالكل يريد أن ينتزع منه الشهادة على موت صديقه ، الذى كان ينافسه في الظفر بفاطمة ، والذى سافر إلى الخارج ليحظى بها ، لكنه لم يعد ، يقول بطل القصة في لغة جنائزية حزينة :"كنا روحا واحدة ، لانفترق أبدا .. هو الذى صمم على السفر .. وعدت لكنك لم تعد ، عدت جسدا ، جسدا فى صندوق وحملتك على يدي أنا ، أنا الذى فتحت الصندوق ، وأنا الذى رأيتك" .

ويجمع سوريال عبد الملك في قصته الرائعة "أشباح النهار" مجموعة جزئيات تمثل عدة شرائح بشرية فى صور مرة ساخرة ، تعكس هموم جيل كامل ، حيث الفقر والجوع والجهل والمرض ، وحيث الدعارة والتفاوت الطبقى الرهيب ، ويستطيع الكاتب ببراعة أن يلملم شتات هذه الجزئيات الصغيرة ، ويجمعها في حدث ينمو نموا داخليا ، ومن خلال شخصيات القصة نفسها التى تمثل هذه الشرائح ، ومن تجميع هذه الجزئيات تتضخم المأساة والسر في كل هذه المآسى أن الأم التي تحولت إلى مجنونة تستجدى الناس ، ولاتفكر إلا في "تفريق الشقق" .. سافر وحيدها إلى الخارج ليعود بخلو رجل لإحدى الشقق ، لكنه يموت هناك ولا يعود ، ومازالت تنتظره ، فتصبح مجنونة و تمهتن زوجته الدعارة ، وأهم مايميز هذه القصة تقمص الكاتب لشخصيات قصته ولغته الساخرة التى تبعث على الضحك المبكى المؤلم .

وتأتى قصة "اللغز" لمحمود حنفي وقصة "فساد الأرق" لعلى ماهر إبراهيم وقصة "محاضرات فى ثلاث ورقات" لحسنى محمد بدوى لتكون حلقة جديدة من حلقات هموم العصر ، وتصور لنا الحياة وهما وخداعا وأكذوبة كبرى ، فبطل قصة "اللغز" على الرغم من أنه نجح فى جمع

قصاصات ومزق الورقة المالية التى مزقها أحد العابثين بالحانه ، وقذف بها بين الأقدام ، ويقع فريسة هذا الحل نفسه الذى اعتقد أنه يعيد به توازن العالم الذى اختل ، غير أن هذا الحل نفسه الذى توصل إليه ، وهو فى نشوة الشراب ، يتحول إلى لغز محير ، إذ مالبث أن أحس بشئ صغير هش مجبوس داخل قبضة يده اليسرى ، لقد وجد قصاصة زائدة من قصاصات الورقة المالية التى سبق أن أجمعها ورتبها ، أليس من العبث أن يتوصل الإنسان إلى حل يعيد به إختلال العالم وهو فى حالة سكر وعربدة ..؟ وهذا الموقف العبثى الذى عايشة بطل القصة "اللغز" يعيشه بطل قصة "فساد الأرق" .. مكالمة تليفونية تفسد على بطل القصة "محمود كامل" نومه ليكون المتحدث هو محمود كامل آخر يعرض عليه مشكلة ، لاتهم المشكلة ولكن الذى يهم إن مشكلة "محمود كامل" "المتحددث أصبحت هى نفسها مشكلة "محمود كامل" بطل القصة التى أرقت نومه ، ثم مالبثت أن أفسدت عليه حياته ، وتنتابه الحمى ، ثم يختل توازنه ، ويسقط من الشرفة ويموت ، كما مات بطل قصة "أشباح النهار"..

فى قصة "اللغز" يبحث البطل عن مخرج لحياته اللاهية عله يعيد إلى العالم توازنه الذى اختل ، وفى الوقت الذى خيل إليه أنه نجح يفقد هو توازنه ويقع فريسة للغز محير لا يجد له حلا ، فى قصة "فساد الأرق" تحولت حياة البطل إلى وهم كبير ولغز محير ، ووجد نفسه فى المتحدث من أنه أما أن يسجن ، وإما أن ينتحر ، وكانت النتيجة الإنتحار .

ويفشل بطل قصة "محاضرات فى ثلاث ورقات" فى تطبيق منهجه العملى الذى قضى ثلاثين عاما من حياته فى تعلمه وإلقاء المحاضرات فيه ، ويبدو هذا الفشل الذريع في حل أزمة "عم بدران" البسيطة .. ولجوء البطل إلى الحلم الكابوسى خروج من الأزمة العاتية التى تنتابه ، والرحلة التى يقوم بها فى حلمه الكابوسى إلى مجاهل الماضى حيث تعيش مخلوقات مقروحة الوجوه ، وهى رحلة إلى داخل نفسه أكثر منها رحلة فى حوارى

القاهرة ، وهو نوع من الهرب ، الهرب من العالم الذى اختل توازنه إلى حيث الأمان ، وحتى الحلم لم يستمر فقد فاجأنا الكاتب في النهاية بإنتهاء غفوته ، وهو داخل سيارته فى مواجهة البحر ..

وهذه الرحلة الهروبية التي قام بها بطل "محاضرات فى ثلاث ورقا" تقوم بها الجدة وحفيدها فى قصته "الحزن بقية" لجمال عفيفى ، ومع أن الرحلة هنا رحلة واقعة إلا إنها ترمز إلى الهرب من الواقع المؤلم ، من عالم لاحقيقة فيه إلا الموت والخيانة والغدر ، ومع ذلك فهما مربوطان بواقعهما بأوثق الروابط : "ثم رأيت الجمل ذا الخمسة أرجل الذى رسمته يوما علي جدران بيتنا يحاول اللحاق بنا دون جدوى ، ثم رأيت الأسد المرسوم علي ذراع أبى العارى يتحرك فجأة آتيا نحوى .

إن شخصيات هذه المجموعة من القصص شخصيات قلقة ، حائرة ، دهشة متوترة دائمة البحث ، وبحثها ينتهى غالبا أما بالفشل ، وأما بالهرب ، وأما بالموت ، وكل هذه النهايات احتجاج على عبثية الحياة ، وضياع القيم ، واختلال توازن العالم .

وهكذا كانت هذه القصص العشر الجيدة نبضا حيا لأزمات العصر ، ورصدا مكثفا لأهم قضايانا الملحة ، ومحاولة جادة من كتاب جادين للمشاركة فى تعرية هذه القشرة الزائفة ، ولمحاصرة هذه الآفات التى استشرى خطوها .

قراءة في قصة "بئر الأحباش" لعبد العال الحمامصي : السرد الحكائي ... وتعدد مستويات القص (*)

أخيرا .. يعود إلينا عبد العال الحمامصي "القاص" .. بعد أن تغيب زمنا طويلا منذ صدور مجموعته الأخيرة "هذا الصوت وآخرون" عام ١٩٧٩ .. متنقلا في جولة طويلة مضنية ، صحافيا وكاتبا وناقدا ، واعتقدت ، واعتقد معي الجميع ، أن زمام القصة القصيرة قد انفلتت منه ، وأنها – القصة – قد ألوت بعنقها مراوغة .. وتاهت وسط ركام البحث والتنقيب والمقال والنقد والصحافة ، ونحن نعلم من تجاربنا وتجارب الآخرين أن شيطان المبدع – أن صح أن للمبدع شيطانا – إذا ماتأبى علي صاحبه مرة ... انفلت منه وولى فرارا إلى الأبد .

أخيرا .. وبعد طول مكابدة .. يعود شيطان الفن الجامح .. يسلس قياده لصاحبه .. لتتشكل هذه القصة القصيرة الجديدة .. طيعة سلسة .. في تلقائية خالصة .. وعفوية خالصة .. بعيدا عن التعسف والإستكراه .. لاأثر لكد الذهن .. أو تعمل عقل الصناع الماهر .. الذى مارس فنه وقتا طويلا ...

أخيرا يعود إلينا عبد العال الحمامصي / الفنان .. بهذه القصة القصيرة / الرواية / الملحمة "بئر الأحباش" التى نشرت فى مجلة القصة (العدد ٤٥ يوليو ١٩٨٥)

عاد كاتبنا إلى القصة القصيرة في صمت .. وبلا ضجة – رغم ضخامة وغرابة الحدث – ومن ثمة رأينا ألا يمر هذا الحدث دون أن يقول النقد كلمته ..

---

* نشرت هذه الدراسة بمجلة القصة – العدد ٤٩ يونيو ١٩٨٦ .

وتأتى هذه القصة الجديدة "بئر الأحباش" فى ثوب جديد .. يختلف عما ألفناه من ألوان القص . لتؤكد ريادة هذا الجيل .. جيل الستينات . ولتؤكد أصالة عبد العال الحمامصى .. فنان القصة القصيرة .. وأحد فرسان هذا الجيل الذى نذر حياته للأدب .. وللقصة القصيرة علي وجه الخصوص .. فى وقت لم يكن للقصة القصيرة فيه شأن يذكر .. ومع ذلك ظل يكافح ويكابد في ظل شظف العيش وتعتيم الرؤية .. ليمهد الطريق .. ويتيح لكل الأجيال التالية فرصة المرور في أمن وسلام .

ومع كل الفرحة الغامرة بعودة كاتب فنان ... كدنا نفتقده .. ومع غرابة الحدث .. فإن ظهور مثل هذه القصة الجديدة ليس غريبا علي قاص جرب قلمه فى كافة أشكال القصة القصيرة .. وستظل قصص :" وسادة فوق القمر " – "الخلاص" – "البذور والتربة" – "الأخرس والدرويش" – "قابيل يخنق القمر" – "الساعة الـ ٢٥" .. ستظل هذه القصص علامات مضيئة فى تاريخ القصة القصيرة ترصد لفترة من أخطر الفترات التي مرت بمصر .. تعبيرا عن جيل الهزيمة والتمزق الذى ينشد الخلاص .. والتى ينتقل فيها ببراعة من القصة التقليدية المحكمة بلا تزيد أو تقرير أو زوائد أو ثرثرة .. إلى القصة التى يستوحى فيها التراث ويستدعى التاريخ والموروث الشعبى وتداخل الماضى والحاضر لاستشراف المستقبل .. وتعايش الديانات وتمازج الثقافة والفن كما فى القصة الرائعة "الساعة الـ ٢٥" تلك المجموعة من القصص التى نتمنى أن ننتهى – قريبا – من دراستها ، دراسة جديدة تبرز طاقاتها الفنية الهائلة ...

وقصة "بئر الأحباش" تقع فى عشر صفحات .. تتوفر فيها كل خصائص القصة القصيرة بكل المقاييس النقدية .. ويقوم بناؤها الفنى على التتابع السردى لأحداث جزئية صغيرة .. تتوالى بطيئة أحيانا .. سريعة أحيانا أخرى .. لاهثة فى بعض الأحيان .. مبعثرة حينا . ومترابطة حينا

ومتؤاخية أحيانا أخري . لكنها فى النهاية .. ورغم تعدد هذه الأحداث الجزئية الكثيرة لتكون فى النهاية صورة ملحمية عصرية .. تمتد جذورها في أعماق التاريخ .. إمتدادها فى لاوعى الكاتب .

هذه الأحداث الجزئية الكثيرة .. المتداخلة تداخلا عجيبا ، والمفككة والمرتبة في الوقت نفسه ترتيبا عجيبا .. هى البطل فى هذه القصة القصيرة .. وهى الغاية والهدف المنشود ، وكل ماورد بالقصة بعد ذلك – إلى جانب الأحداث – من أسماء للأماكن والشخصيات جاء خدمة لهذا الهدف حتى أن العجوز – أو رجب .. أو ابن رضوانة – وهى أسماء لشخص واحد تأتى حسبما يقتضى المقام – وهو الشخصية المحورية فى هذه القصة – ليس بطل القصة .. وليس أكثر من أداة تسيرها هذه الأحداث والصور الملحمية

يقوم البناء الفنى فى القصة – إذن – على السرد – سردا لأحداث نتيجة التداعيات والتراكمات النفسية المدهشة .. وعلى المتلقى ألا ينخدع بهذه الطريقة البنائية التي تقوم علي السرد الخارجى .. فهى تختلف عن طريقة السرد الحكائى في القصة التقليدية .. وهو الجديد فى القصة أيضا ، فليس هنا وسيلة من وسائل القص التقليدى التى يساير نمو الشخصية أو إطراد الحدث حتى لحظة الذروة ...

ولنتوغل معا في أعماق القصة .. لنرى كيف تتعدد مستويات القص في السرد الحكائى عند عبد العال الحمامصى .. ولنرى معا كيف تحول السرد الحكائى في هذه القصة إلى غاية بنائية في القصة .. تبدأ القصة بتسليط الضوء على مسرح الأحداث . حيث يتوالى سرد الأحداث منذ اللحظة الأولي بطيئا في تناسب واختيار اللحظة الآنية بادئا بالفعل المضارع المنفى :

"**لم** يكن فى الشارع الطويل غيرنا نحن غلمان درب السبكى .. فقد تلاشى وقع أقدام العم مهران الحلاق وهو يعرج إلى حارة المشاط المتفرعة

من الشارع وتأتينا سعلاته واهنة من خلف باب بيته .. وكان هو آخر من يغادر الجامع بعد صلاة الفجر والصبح معا .. ومن بعد لمحنا زينب العمشا ، تسند الفول النابت . وحفيدتها الصغيرة تضع طاولة الخبز الشمسى المخمر فوق الحصيرة بجوار الدست . ولايتردد فى صمت البكور غير نباح الكلب أو خوار بقره فى إتجاه البئر وحوض السبيل" ..

تبدأ القصة بالسرد البطئ لمجموعة من الأحداث .. ومن ثمة يغلب الفعل المضارع (ثمانية أفعال) فى حين لايرد في هذه الفقرة التى بدأ بها الكاتب قصته إلا فعلان ماضيان .. تأكيدا لتغلب الزمن الآتى من خلال تراكمات الماضى . ثم لايلبث الكاتب بعد ذلك أن ينتقل إلى السرد السريع اللاهث الذى يضطر القارئ للهاث وراءه دون أن يستطيع إلتقاط أنفاسه فى إيقاع نغمى يتناسب تماما مع توالى الأحداث وسرد الأسماء الكثيرة للأماكن والشخصيات :

"واتجهت مجموعتنا الراكضة اللاهثة التي تلاحقها ، نحنحات يوسف الجعلوط خفير الدرك صوب الكوخ الطينى الملتصق بالبئر والحوض .. وامتدت أيدينا تقرع باب الكوخ .." .

هكذا يلهث القارئ وراء هذا السيل المتدفق للأحداث . ليقف عند قرع أيادى الصغار لباب الكوخ ، ثم لايلبث القارئ أن يلتقط أنفاسه ليبدأ رحلة أخرى أكثر سرعة وأشد لهاثا .. وباب الكوخ هنا هو مدخل القصة .. لكنه مدخل بلا مفتاح .. يشبه - كثيرا - مغارة "على بابا" في تراثنا الشعبى ، لكن باب الكوخ هنا يظل مغلقا طوال القصة .. ولاتصلح معه كل محاولات الصغار أو محاولات القارئ لفتحه .. ولاتجدى معه "افتح ياسمسم" .. وتظل نفوس القراء وعقولهم علي السواء معلقة بهذا الباب الذى أغلق على سر لانعلمه حتى بعد إنتهاء القصة ..

ويروع القارئ لهذه القصة المراوغة . يروعه هذه الكثرة الهائلة لأسماء

الأماكن التى تزيد علي ثلاثين أسما : درب السبكى - الجامع - الكوخ - البئر- الحوض - دكان الخواجة - عتبة المعصرة - خص البوصة - كنيسة السيدة دميانة - جامع العمرى - المدرسة الخيرية - إلخ ، ويوازى هذه الأسماء تقريبا أسماء الشخوص الذين ورد ذكرهم في القصة والتى تزيد هى الأخرى عن الثلاثين إسما : العم مهران الحلاق - زينب العمشاء - يوسف الجعلوط - مريام الحبشية - القس إبراهيم - الخواجه راغب - العجوز الشيخ نعمان .. إلخ ، تتردد هذه الأسماء الكثيرة من الأماكن لتتوازى مع هذه الأسماء الكثيرة للشخصيات .. لتتوازى جميعها مع أحداث القصة .. فى تداخل عجيب وتركيب أعجب . وكأنها خطوط دقيقة في لوحة تجمع الشتات . القديم والجديد .. الموروث والمعاصر ..

وتروى هذه الأحداث من خلال "غلمان درب السبكى" الذين عاصروا هذه الأحداث وقتها .. وتظل الرواية عن لسانهم طوال القصة .. يتخللها أحيانا عبارات الحكى التي تؤكد النزعة الملحمية من خلال القص العصرى مثل : (وتحكى البلدة) - (البعض يستهول هذه الحكاية) - (هذه هى الحكاية التي يعرفها الكبير والصغير في بلدتنا) ..

واختيار "الغلمان" - لاالشيوخ كما جرت العادة - إختيار موفق للغاية .. لتكون القصة أدعى إلى الصدق . ولربط الماضى بالحاضر بالمستقبل .. فغلمان اليوم هم رجال المستقبل .. واستمرار الرواية عن "الغلمان" يؤكد التواصل المنشود بين الأجيال .. وتركيز اللحظة الآنية لتحتوى داخلها كل هذه الإستدعاءات والتراكمات ..

ويقوم هذا السرد الحكائى لأحداث القصة المبعثرة / المترابطة على إستدعاء الموروث الشعبى وإسقاطه إسقاطا عصريا .. فى توظيف فاق حدود الإتقان والجودة .. مما يجعل هذه الصورة الملحمية قصة واقعية معيشة .. تتسلل إلى وجداننا متمثلين قيمنا فى وقت نحن فيه أحوج إلى

تمثلها .. بعد أن إهتزت العلاقات .. وأفسدت المادية كل جوانب التدفق الروحى فى حياتنا .. ودعك مما فى القصة من معان مستشفة .. من تضحية ووفاء وإيثار .. وتعايش الأديان .. والترابط والتآخى .. ودعك – أيضا – من الرموز الدالة الكثيرة .. فهى مبثوثة بين تضاعيف القصة .. ويحتاج إستشفافها إلي صفحات مطولة . كما أنها ليست هدفنا المنشود من هذه الإطلالة النقدية ، فما يهمنا – هنا – غير طريقة السرد الجديدة التي لجأ إليها الكاتب.

وإذا كانت أحدث قصص التجريب تروعك وتدهشك وتثيرك من خلال التنقل والتردد المستمر عبر الداخل والخارج وبين الوعى واللاوعى .. ومن خلال إستخدام أدوات التكنيك الحديث المعروفة مما يلفها بالغموض .. ويجبر القارئ علي معاودة القراءة والتأمل ومحاورة النص .. فإن هذه القصة تروعك هى الأخرى وتستفزك وتثيرك لهذه القدرة علي توليد الأحداث وترابطها وتداعياتها العجيبة . ولما فيها من رموز جزئية وكلية وقدرة هائلة علي إستخدام لغة التتابع التى تتناسب ومستوى القص المختلفة حسبما يقتضى المقام ..

والطريقة التي لجأ إليها عبد العال الحمامصى لمعالجة هذا السرد الملحمى طريقة مراوغة ومحيرة تحتاج إلى معودة القراءة والتأمل ومحاورة مستمرة مع النص لمحاولة إيجاد الروابط التي تربط كل هذه الأحداث المتتالية ...

يمازج الكاتب في هذه القصة بين الجو العبثى والكابوسى والفانتازى والأسطورى والواقعى .. ليقدم إليك في النهاية جوا تراثيا من خلال الواقع .. وموروثا شعبيا من خلال حياتنا المعيشة ، فالغلمان .. ومدرس اللغة العربية . ومدرس اللغة الإنجليزية .. والعمدة .. ورمضان خطيب الجامع .. شخصيات إستقاها الكاتب من الواقع .وأعتقد أن كثيرا من الأماكن التى

ورد ذكرها فى القصة أماكن موجودة للآن فى بلدة أخميم .. اختزنها الكاتب فى اللاوعى منذ أن كان غلاما يشارك أطفال البلدة حياتهم .. وطفت إلي منطقة الوعى فى إستدعاء فنى يحكمه منطق الإحتمال والضرورة .

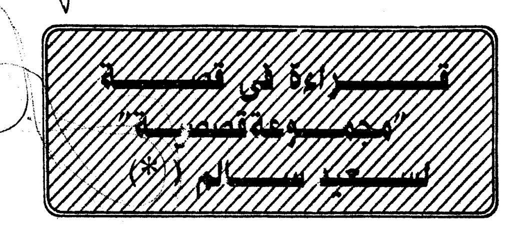
ويتمثل الجانب الأسطوري في العجوز أو ابن رضوانه بقوته الخارقة للعادة . كما تتمثل في حكايتى "عمام الشراقى" و"إعتداء السوهاجية" ، كما يتمثل الجانب الفانتازى فى إلقاء رجب وهو الطفل فى بئر الاحباش وتنقلة عبر السراديب تحت الارض حتى " خرجت له الجنية السوداء عارية الجسد محلولة الشعر واخذته فى حضنها فاستيقظت بكارقرجولته " وغير هذة القصص الفنتازي الذى يتعانق مع ما فى القصة من احداث معلموسة لتقدم فى النهاية رؤية واقعية عصرية..

وهذه القصة – وهى تقوم على سرد الاحداث – تحتاج كما تحتاج القصة التجريبية الحديثة الى التغلغل داخل هذة الاحداث ومحاولة مضنية لربط هذة الاحداث والوقوف على حقيقة الشخصيات .. وعلى سبيل المثال شخصية " مريام الحبشية ".. هل هى الجنية ؟؟.. وماعلاقتها بالعجوز ؟ "ولماذا اختطفت الزعبوط الاسود فى نهاية القصة عندما خرج به الغواصون بعد ان القى العجوز نفسه فى البئر ؟ وهى اسئلة ملحة ترد على هيئة صورة فى ثنايا القصة .. والاجابة عليها تحتاج الى معاودة القرأءة من جديد مرة ومرات .. وادارة حوار هادئ مع النص لفك ما استغلق على القارئ .. الرتيبة الى رجابة التكنيك الجديد..

ولا استطيع ان ادعى فى هذة العجالة او الاطلالة النقدية السريعة .. اننى الممت بكل جوانب القصة او الوقوف على امكاناتها وطاقاتها الابداعية الهائلة .. لكنها محاولة للاقتراب من النص لابراز القوة الكامنة فى طريقة السرد الحكائى الجديدة حتى لاينخدع القارئ ويتلقاها كما يتلقى قصة السرد التقليدى .

وبعد .

فقد أصبح واجبا ملزما على عبد العال الحمامصى وقد عاد إلى القصة القصيرة وعادت إليه .. أن يتفرغ للإبداع القصصى .. وأن يفرغ طاقاته الفنية الهائلة فى هذا اللون الصعب من الكتابة الأدبية .. ليضرب المثل لكتاب الجيل الجديد علي الصبر والمثابرة والدأب المستمر .



ماقاله "أرشيبولد ماكليش" عن القصيدة الحديثة بانها "لاتعنى بل تكون" وماقاله "امبسون" عن الرواية الجديدة بانها مثل الشعر "لاتقول شيئا" وماقاله "بارت" من أن "النص يتكلم طبقا لرغبات القارئ" .. هذه المقولات - وغيرها - تنطبق تماما على القصة القصيرة التجريدية أو العبثية أو السيريالية أو ماشئت من الأسماء .. وتنطبق أكثر علي قصة "مجموعة قصصية" لسعيد سالم المنشورة في باب "تجارب" من العدد الماضى (مارس ١٩٨٤) .

والقصة القصيرة كانت دائما أقرب الأشكال الأدبية تعبيرا عن طبيعة عصرنا المعقد وقضاياه ، وأقربها إستيعابا لكل المتغيرات التي واكبت التطور الكبير في العصر الحديث ، كما واكبت التقدم العلمي والسيطرة المادية ، وظهور النظريات الحديثة ، وكان نتيجة كل هذه العوامل وغيرها أن انتشر الفزع واستشرى اليأس والقلق ،

وتولد لدي إنسان القرن العشرين إحساس هائل بالضياع والغربة والتفاهة فجاءت كتاباتهم صورة لتعقد الحياة .. متمزقة معتمة ملغزة الغاز

الحياة نفسها .. موغلة فى التجريد وموغلة فى السوداوية والقتامة .

ومن هذا المدخل – الذى نرجو ألا يكون قد طال – يمكننا النظر في القصة .. فى محاولة لاتخلو من المغامرة والمخاطرة للولوج في هذا العالم المغلق لفك رموزه وحل طلاسمه ومعادلاته .. وينبغى على القارئ منذ البداية ألا يتوقع منا أن نستخلص له معنى محددا أو نقدم له مغزى أو قيمة .. لأن مثل هذا اللون من القصص قد تجاوز طبيعة القصة المنطقية الأحداث والبناء.

وقصة "مجموعة قصصية" مكونة من أربعة مقاطع : مقدمة للمجموعة بقلم أحد النقاد الكبار ، والقصص الأربع ، وتعليق نقدى لأحد النقاد ، وحوار بين قارئ مجهول وكاتب المجموعة ، وهذه المقاطع الأربعة تمثل العلاقة الطبيعية بين أطراف العمل الأدبى :

(*) نشرت بمجلة "إبداع" – مايو ١٩٨٤ .

الكاتب ، والقارئ ، والناقد ، وإختيار هذا الشكل المقطعى يوحى بإفتقاد التواصل بين هذه الأطراف الثلاثة على الرغم مما يبدو بين شكل القصة – فى الظاهر – من تحاور – إن العلاقة الداخلية بين هذه الأطراف علاقة جامدة .. وقد ضرب هذا الشكل المقطعى نوعا من الحصار وجعل كل طرف من هذه الأطراف لايتجاوز تخوم عالمه الخاص .

القصص الأربع التي حوتها المجموعة – وهى محور هذه اللقاءات – تفتقد إلى عناصر القصة القصيرة ولاتعدوا أن تكون مجرد خواطر سريعة تمثل إحتجاجا صارخا علي ضياع القيم وتمزق الإنسان . ففى القصة الأولى يجد "ضمير المتكلم" مايشغله ويخرجه من رتابة حياته اليومية في "وجهة نظر" بإحدى الجرائد ، وعلي الرغم من أن وجهة النظر هذه تعالج مشكلة التدخين وتنادى بالإقلاع عنه .. كانت – المقالة نفسها – سببا من أسباب إكثار "ضمير المتكلم" من التدخين (لاحظ أن المبرر هنا بين المقالة

والإكثار من التدخين غير مقنع) ، وما حدث فى القصة الأولي حدث فى القصة الثانية حيث يعجز "ضمير المتكلم" عن فهم رأى لأحد الصحافيين ، وكما ينتهى الأمر ببطل القصة الأولي - إن جاز لنا أن نسميه بطلا وإن جاز لنا أن نسميها قصة - بالإدمان ... تنتهى بالبطل فى القصة الثانية إلى النوم الطويل أو الموت (لاحظ تأثر الكاتب برائعة تشيكوف موت موظف) وفى القصة الثالثة أو المقطع الثالث يتحول أحد الأدباء إلي أحد كبار تجار الفراخ المجمدة واللحوم المستوردة ، ونرى فى المقطع الرابع وجها من وجوه التسلط .. فعسكرى المرور يستشعر النشوة فى إثارة قائدى السيارات والتحكم فيهم ..

وعلي الرغم من تفاهة هذه المقاطع أو هذه القصص الأربع وتجاوزها لأبسط قواعد القصة القصيرة يعلق عليها الناقد الكبير فى مقدمته المجموعة بأنها "سوف تهز مجتمعنا هزة عنيفة يعقبها إثارة جدل أكثر عنفا فى الأوساط الثقافية والرسمية والشعبية .." ، أما الناقد الكبير الذي علق علي المجموعة بعد نشرها فيتشدق بكلام ينم عن التفاهة والسطحية ، ويقول عنها بأن "صغر حجم المجموعة لايقلل بأى حال من قيمتها الفنية" ، ويختلق أسباب الخلاف فى الرأى مع الناقد الأول ويعد بدراسة مطولة فى وقت لاحق .. ثم يأتى الحوار بين القارئ والكاتب الذى يدل علي تفاهة القارئ والكاتب معا ، فالقارئ لم يشتر المجموعة .. وبالتالى لم يعايشها .. وبدلا من أن يسأل القارئ الكاتب مستفسرا عما غمض فى القصة نجد الكاتب هو الذى يسأل ولايجد إجابة عند القارئ .. وفى النهاية يقترح الكاتب علي القارئ لأنه لايعرف الإجابة عن تساؤلاته - أن يموت "اقترح عليك أن تموت" كما مات كاتب المجموعة نفسه فنيا واجتماعيا وكما مات أبطال قصصه .

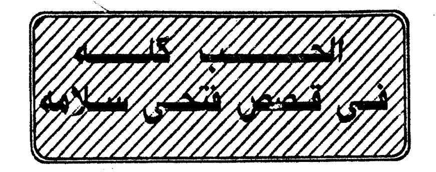
ولعل العلاقة بين أبطال القصص الأربع هى نفسها العلاقة بين أطراف القصة الثلاثة : الناقدين ، والكاتب ، والقارئ . وما حدث بين أبطال القصص حدث بين أطراف القصة ، علي سبيل المثال : توقع الناقد بمقدمته

عن القصة أنها ستحدث هزة عنيفة في المجتمع .. ولاشك أن هذا الاعتقاد نفسه اعتقده الضابط عندما صفع شرطى المرور وعاد إلى عربته بخطى ثابته ، وكما لم يهتم أحد بما حدث بين الضابط والشرطى بدليل إندفاع "العربات بجنون" بمجرد فتح الإشارة

والقصة بهذا الشكل الذى جاءت عليه تمثل العلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ فى الواقع فى رأى أصحاب الكتابات الجديدة .. كما تجسد مشكلة كتاب هذا الجيل الذى يفتقدون التواصل بينهم وبين القراء الذين يجدون أنفسهم عاجزين تماما عن فهم مايكتبون .. إن لكل من من أطراف القصة فهمه الخاص الذى لايلتقى فيه مع غيره .. فالناقد يختلف مع الناقد ، والقارئ يخالف الكاتب .. وهكذا .. وعلي القارئ فى قصة "مجموعة قصصية" .. كما على القارئ في الواقع أن يعتمد علي نفسه فى إستخلاص مايرغب .. فلقد حطمت القصة الجديدة قواعد المألوف في القصة التقليدية .. واستبعدت تماما مواصفات القصة التقليدية واستبدلت بها تحركا واسعا وحرية كاملة وتكنيكا خاصا واستجدت لغة خاصة "تستعصى على التحديد المعجمى" كما يقول البنيويون جعل القصة الحديثة عالما مستقلا له تفرده وذاتيته ، وبقى للقارئ إزاء هذا اللون من القصص أن يعيشها وللناقد أن يعانيها .. وفى هذه المعايشة وتلك المعاناة تكون المتعة التي لاينبغى أن تطمح إلى إستخلاص قيمة أو معنى أو مغزى .. علي أن الإنطباع الذي يمكن أن يخرج به القارئ من هذه القصة لايبعد كثيرا عما يطرحه أبناء الجيل الذى ينتمى إليه سعيد سالم وما طرحه الجيل السابق عليه في الستينات من ضياع وتمزق وهزيمة وإحباط وتسلط وتشوه وزيف وعبثية البحث وفوضى الحياة وإدانة المجتمع .. ويمكن أن يلاحظ على القصة – أيضا – مالاحظه الدكتور عبد الحميد إبرهيم على جيل السبعينات من الجمود المطلق الذى يخلو من المشاعر التى يفتقد إليها فى قصة سعيد سالم .. وكذلك بين شرطي المرور والضباط وأصحاب التارات .. فكل منهم يعيش عالما خاصا

مغلقا علي نفسه وكل فهم يؤدي عمله بآلية بحتة .. وعندما يأتي الحوار بين القارئ والكاتب - كمحاولة للتواصل والتحاور - يأتي الحوار باردا برودة الثلج .

على أننا - في النهاية - لانفرق بين إتجاه وإتجاه .. فلا نرى في التقليدى سبة ، ولافي محاولات التجريب غرابة .. فقط ننظر إلى العمل الأدبى من حيث المعالجة وتوظيف أدوات القصة علي أن نستشعر فيها الروح ونرى فيها نفوسنا نعيشها ونعايشها .. تمس قلوبنا وتتسلل إلى عقولنا وتدغدغ حراسنا وألا تتغلب المهارة والصنعة علي التلقائية وصدق الإحساس وألا يأتي التجريب من أجل التجريب نفسه .. وقد يكون ثمة أشد غرابة لكنها أكثر صدقا وأكثر جودة ..



من لايعرف فتحى سلامه .. لايستطيع أن يعثر بسهولة علي المدخل الذى يلج به عالمه القصصى .. فقصص فنحى سلامه شرائح حية عاشها وعاناها وكابدها .. فاقتطعها من نفسه ونوب فؤاده .. إنها فتحى سلامه نفسه المتفتح على من حوله وما حوله .. ربيب المدنية الذى لازال يحمل بين جنبيه فلاحا قرويا أصيلا .. لايعرف غير الحب .. وهو لايحب فحسب . لكنه يعيش الحب . يتنفسه .. يتفجر حبا لكل الناس . ولكل قيمة .. ولكل معنى جميل فى حياتنا .. ومن هنا جاء رفضه لحياة المدينة بزيفها وتعقيداتها وتقاليدها المستوردة وعلاقاتها المهترئة .. ومن هنا – أيضا – يأتى تعاطفه الصادق مع القرية وأبناء القرية وحياة القرية .. حيث النقاء والأصالة والفطرة السليمة . وحيث الحب والتدفق والعطاء ، وحيث التواصل والتواد والإنتماء .

بهذا المدخل وحده تستطيع أن تتعامل مع قصص فتحى سلامه .

وفى كل قصة من قصص مجموعته الأخيرة "الحب كله" ستعثر على طفل بريء ضل طريقه . يبحث عن أمه .. تغريه بالحلوي واللعب الجميلة فلا تنجح . لأنه لايبغى غير الحب والدفء والحنان ... ولن تجد سوي إنسان يتعذب ويتألم من أجل الإنسان والإنسانية .. إنه إنسان فتحى سلامه الذى

(*) نشر بمجلة "القصة" – العد ٤٥ – يوليو ١٩٨٥ .

بنى لنفسه في أولى قصص المجموعة "هل يطرق بابى" مدينة يوتوبية وظل ينتظر الحظ .. وهو لاينتظر الحظ لنفسه "لاأريده لنفسى ، أريده لكى نمضى معا نوزع السعادة والبر والأمن على الآخرين "-" ولكنى أبغى وصول الحظ وأفعل ماأفعل ، كى يطرق بابى من أجل البشر "،" لاأبغى شكرا ولاحمدا ، إنما أبغى الإنسان وصالح وسعادة ورفاهية الإنسان".

كل هذه المعانى تدور فى قصص "الحب كله" فى محاور ثلاثة :

- العودة إلى الأصل .. إلى الفطرة السليمة والنقاء الخالص .. إلى القرية الأم .
- إدانة المدينة بعلاقتها المتقطعة ووجهها الزائف المشوه .
- الضغوط النفسية التى تجتم فوق صدر الإنسان وتحوله إلى آله .

في قصة "عدت إلى أمى" إدانة دامغة للمدينة ، ورفض قاطع لحياتها بوجهها المشوه الزائف وصلاتها المتهرئة ، ونزعة جارفة إلى العودة إلى الأصل .. إلى الفطرة السليمة .. إلى القرية الأم .. فعندما أراد بطل القصة نشر الخير فى المدينة ومحاربة الفساد تخذله المدينة ، ولايجد مفرا من العودة إلى الأم .. "فقد تذكرت ماقالته لى أمى فى الصباح ، وقررت العودة إلى أمى" .

- ولا يجد بطل قصة "حروف الكلمات .. حب" نفسه ، وهو يعيش حياة الوحدة القاتلة والفراغ الهائل بعد أن تقدمت به السن وتزوجت ابنته .. لايجدها إلا فى إجتراره لأيام القرية "عندما أبلغ الستين من عمرى سوف أستقيل وأجلس فى البيت بل سأعود إلى قريتى وأجلس على حافة النيل .. "

وعندما تطلب منه حفيدته الصغيرة أن يرسم لها شجرة ، وعن طريق التداعى النفسى ، تكون الإجابة :"الشجرة كانت عالية وثمار التوت تبرق في وهج الشمس وليلى تتلمظ في إشتهاء "-" سوف تأتى ليلى سريعا لكى تجرى عبر حقول البرسيم .. ونقطف ثمر الليمون . نسير فوق قضبان السكة الحديد ونعبر مزلقان الخضرى ونشرب من زير سيدي سالم ونتسابق بالحمير ونجرى خلف خراف المراعى ونصعد بين الأشجار نأكل ثمار التوت

والجميز" ..

– ويأتى أبناء القرية في قصة "الرحلة" يحملون الحلم والأمل والمستقبل .. لكن المدينة تسرق منهم هذا الحلم الجميل ويعودون وقد فقد ابنهم عينيه" لاتقل لهم إنهم هناك فى المدينة .. كان الخال والعم قبل الأب يهرولون فى مرح نحو الجامعة وفي أيديهم أوراق الإبن كل منهم يحاول أن يكون هو أول من يدق الباب ويفتحه لإبنه أو ابن أخيه أو ابن أخته لكى يدخل منطقة الأمل .. وهناك فى المدينة غيروا الأبواب ودخل الأبن منطقة اليأس".

– ويفقد بيومى أفندى كل شئ فى قصة "عبس وتولى". يفقد الزوجة والأرض والدار والشرف .. يفقد كل ذلك لأنه ترك أرضه الطيبة وباع بقرته وحماره وراح يلهث وراء الدولار في بلاد النفط ..

– وتتجسد هموم الكاتب فى بلادنا نتيجة ضغوط المدينة النفسية الرهيبة فى قصتين هما : "وقتله الحب" ، "حروف الكلمات .. حب"، فى القصة الأولى لايستطيع الكاتب أن يوفق بين مطالب المدينة بكل طموحاتها المستبدة وبين مطالبه كإنسان .. وعندما يعود إلى أصله ويصدق مع نفسه يموت الحب ، وتؤدى الضغوط النفسية في القصة الثانية إلي إنشطار الكاتب لأنه عجز عن المواجهة بين أصالته التى حملها معه من القرية وبين زيف المدينة الخانق .. وفى النهاية يتحول الكاتب إلي خواء ..

– هذه الضغوط النفسية تفقد الإنسان هويته وتضيع ملامحه فى قصة "عيون الأصدقاء" حيث ينتهى الأمر بطلاب الجامعة إلى السجن بعد أن يؤدى كل منهم الدور نفسه .. ينطلق آخرهم فارا من جو المدينة الفاسد قائلا : " سوف أسافر .. اشتاق إلى أبى وأمى" ..

– وتصل هذه الضغوط قمتها في قصة "الصندوق" فيتحول إنسان المدينة حيث الأرقام والآلات والمادية واللهاث .. يتحول إلى "صندوق" يصبح الإنسان داخله شيئا من الأشياء .

– ويتمدد الخواء داخل أبطال قصة "الساعة الآن العاشرة" نتيجة ضغط

المدينة الهائل كما يظلل الخوف حياة الناس .. كل الناس .. وتتقطع الأواصر ويرتجف الناس خوفا ورعبا في قصة "أنت أيضا ترتجف" .

والكاتب فى كل هذه القصص يلح إلحاحا مستمرا علي نبذ المدينة بتناقضها وتهرؤها .. كما يلح فى العودة إلى الأصل ، ولذلك نجد هذه العبارات والألفاظ تتكرر كثيرا فى قصصه : قررت العودة إلى أمى – أشتاق إلى أمى – سأعود إلى قريتى – لمبة الجاز – اللمبة نمرة خمسة – الشجرة – الترعة – لقد كان ضائعا فى هذه المدينة الوحشية – رهبة المدينة – لقد سرقوا الحلم – لم يعد للدنيا مذاق ..

وليس هذا غريبا علي فتحى سلامة .. وهو من هذا الجيل الذى عايش الفترة الحرجة فى تاريخ مصر بكل متناقضاتها .. فترة الإنتقالات المستمرة .. وفى كل نقلة كانت مصر تبحث عن هويتها وتحاول أن تحدد قسماتها .. عاش فتحى سلامه مع أبناء جيله الضياع والإحباط والهزائم المتلاحقة .. وعايش الإنفتاح على المدينة وهجرة الفلاح .. كما عايش العبور والنصر ومصر الجديدة .. وقد حاول جيل فتحى سلامه أن يعبر بالقصة القصيرة في الستينات عن عدد هذه المتغيرات .. فأخلصوا لها وخلقوا منها كيانا فنيا له خصوصياته وشكله المحدد .. لكن الكثيرين من أبناء جيله لم يقنع بالقصة القصيرة فساير أشكال القص الأخرى تعبيرا عن هذه الهزات المتتالية . فهجروا القصة القصيرة إلى الرواية والمسرح والمسلسل .. بل المقال والدراسة الأدبية والنقدية .. وفتحى سلامه من هذا النفر الذى انفتح علي أجناس الأدب الأخرى .. لكنه مع ذلك لم ينس القصة القصيرة .. وكان لكل هذا تأثيره الواضح فى شكل القصة القصيرة عنده . ومن هنا تباينت طرق الصياغة وأشكال المعالجة الفنية في قصص هذه المجموعة الأخيرة فنجد فيها إلى جانب القصة القصيرة الخالصة التى تحتفظ بكل خصائصها وكيانها القصصى القصير ، القصة القصيرة التي اقتربت من الرواية ، أو القصة الطويلة المضغوطة .. كما نلمح بعض عناصر الدراما قد غلبت علي

بقية عناصر القصة القصيرة .. بل إن فتحى سلامة لاينسى نفسه أحيانا كصحافى وكاتب ومفكر فوقع فى بعض الأحيان فى أسر التقريرية والخطابية والمباشرة .

ويمكن على مستوى الشكل تقسيم قصص المجموعة إل مستويين :

المستوى الأول :

قصص تقليدية و نمثل لها بقصص : بطل من أكتوبر – فى الجامعة – عم عبادة – عبس وتولى – والرحلة .

ونظلم القصة القصيرة ، كما نظلم كاتب القصة القصيرة فتحى سلامه لو تعاملنا مع ثلاثية بطل من أكتوبر (بطل من أكتوبر – فى الجامعة – عم عبادة) على أنها قصص قصيرة مستقلة . تفضى كل منها إلى القصة التالية بحيث تكون في النهاية رواية متكتملة ومكونة فى الوقت نفسه من ثلاث قصص قصيرة مستقلة ، وإذا كان الأمر كذلك . فإن هذه القصص الثلاث أقرب إلى الفصول الثلاثة في رواية قصيرة أو إلى مشروع مسرحية منها إلى القصص القصيرة المستقلة .. ففيها من الرواية التفصيل المسهب في وصف الشخصيات وتصوير المكان مع الرسم الدقيق للمواقف الفرعية كرسمه لعم عباده الدقيق وهو يرش الطريق الزراعي .. وكذلك وصف الحفل الذي أقامته زميلة فتحى وصفا تفصيليا لاتتحمله القصة القصيرة ، إلى جانب الإستطرادات والزوائد كحديثة عن اللعبة نمرة خمسة في نهاية القصة الأولى (بطل من أكتوبر) كما يقدم شخصياته تقديما مسرحيا : فتحى الأم ، الأب ، منى .. والقصة بعد ذلك تصوير تقليدى لكفاح القروى من أجل العمل ثم التضحية فى مثالية مطلقة من أجل الوطن .. ولعل اختياره لمثل هذا الموضوع هو الذى فرض عليه هذا الإطار من أطر المعالجة .. على أن مما يحسب للكاتب – مع ذلك – دقة التصوير ، والنقلات المفاجئة ، وتنوع الضمائر .. مما أكسب التجربة مرونة وحيوية .

وفى قصة "عبس وتولى" يتخلص الكاتب من هذه الزوائد والإستطرادات .. لكنها مع ذلك تمتد بها الرقعة الزمانية والمساحة المكانية .. وتنتهى نهاية بوليسية فبدا المعنى الوعظى واضحا بعيدا عن التبرير الفنى .. كما أنها تقترب من ثلاثية "بطل من أكتوبر" في تناولها لتلك الحكاية التقليدية . الموظف الذى يهجر قريته بحثا عن المال وسعيا وراء الثراء . فيخسر كل شئ ويكون مصيره الجنون .. وفى كلتا القصتين وقع الكاتب فى أسر التقريرية والخطابية والمباشرة .

ويمكن أن تكون قصة "الرحلة" مثالا طيبا للقصة التقليدية الجيدة ، وهذه القصة تثبت أن القصة التقليدية الجيدة لازالت قادرة علي التسلل إلى قلب المتلقى .. وأن المعيار الثابت للقصة القصيرة هو الجودة الممثلة فى التركيز والتكثيف والدفء والحيوية . سواء كانت تحافظ على تقاليد القص التقليدى أو تساير أحدث أساليب التكنيك الفنى .. وقد تخلصت قصة "الرحلة" من العيوب الفنية التى تردت فيها القصتان السابقتان .. فجاءت مركزة مكثفة مع القدرة الفائقة علي التصوير الدقيق للحركة الخارجية والخلجات النفسية والإشارات الإيحائية .

المستوى الثانى:

قصص التجارب الجديدة .. ويمثلها ثمانى قصص هى : هل يطرق بابى – عدت إلى أمى – وقتله الحب – عيون الأصدقاء – حروف الكلمات .. حب – الصندوق – الساعة الآن العاشرة – أنت أيضا ترتجف ، وقد أكد فتحى سلامة بهذه القصص إستيعابه ومسايرته لأحدث التيارات فى معالجة القصة القصيرة .. يستخدم الكاتب فى هذه القصص أطرا مختلفة تتلاءم وطبيعة المضمون والتحمت به تلاحما قويا .. وأحدث بذلك نوعا من التوازى بين الشكل والمضمون . ففيها القصة التى تقوم علي الحوار المقطوع أو الحوار من طرف واحد مثل قصة "هل يطرق بابى" ، "أنت أيضا ترتجف" ،

والقصة التي يقوم بناؤها علي المقاطع المتعددة في مواءمة تامة بين الشكل والمضمون ، كما في قصة "عدت إلى أمي" والقصة التي تتشابك فيها أطراف الحوار مثل قصة "وقتله الحب" والقصة المكثفة المضغوطة مثل القصتين الرائعتين :
"الساعة الآن العاشرة" ، و "أنت أيضا ترتجف" ..

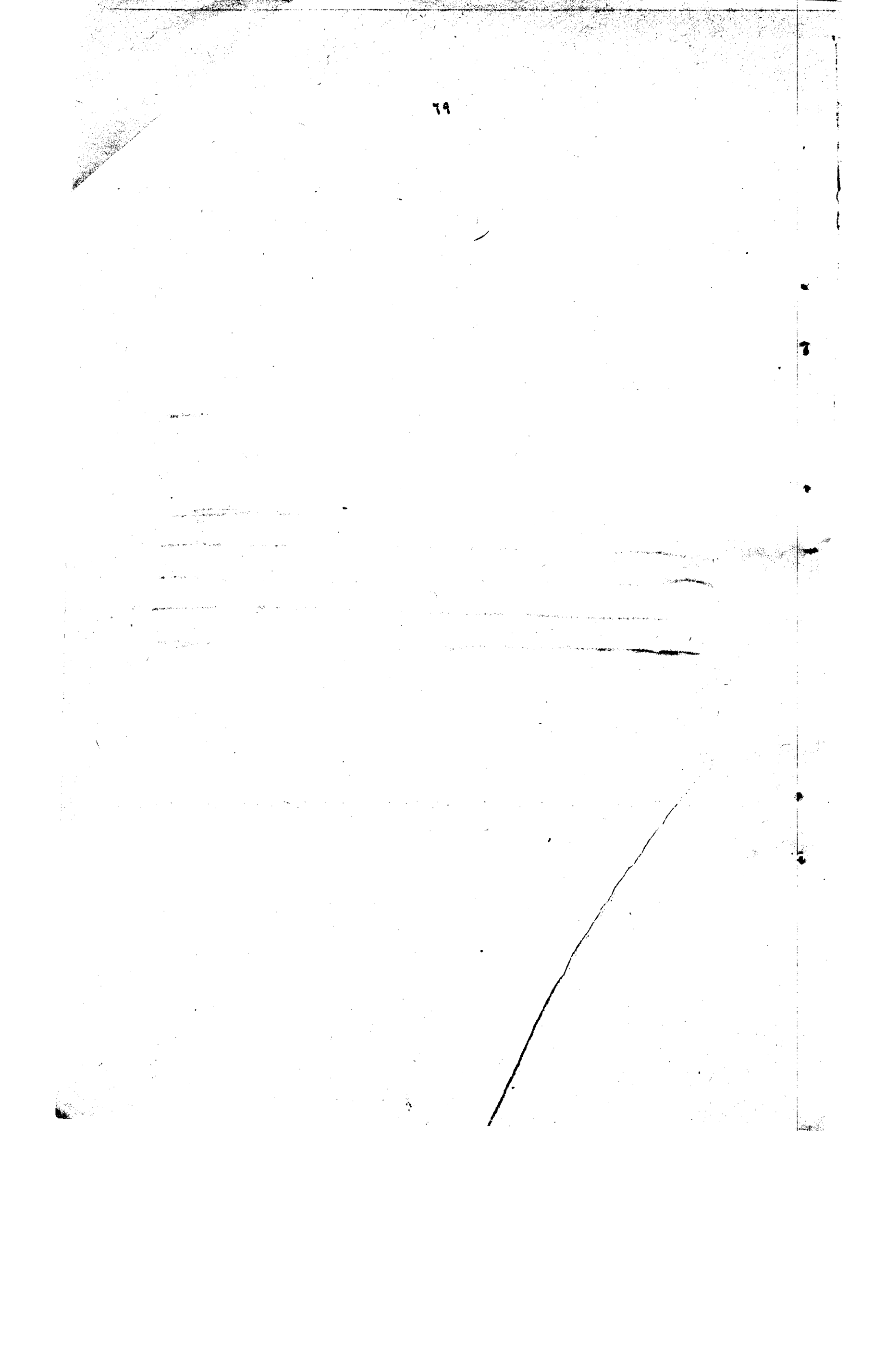
وقد وفق الكاتب في إختيار هذه الأطر الجديدة لمعالجة مضامين جديدة لاتصلح إلا بها .. فكانت قصة "هل يطرق بابي" مناسبة تماما لرسم أبعاد الإنسان المقهور الذى ينوء بالضغوط النفسية كما كانت قصة "وقتله الحب" ملائمة تماما لتصوير إنسان الكلمة المهموم الموزع بين همومه الشخصية وهموم العالم ، كما كانت قصة "حروف الكلمات .. حب" إطارا بارعا يحوى داخله مشكلة إنشطار الإنسان ومشكلة الزمن ولحظة تخلق الكلمة .. وليس هناك إطار يصلح لقصة "الصندوق" غير الإطار الذى اختاره الكاتب لها .. ويكاد القارئ لقصة "الساعة الآن العاشرة" يشعر مع بطلها وكأنه لاشئ . مجرد خواء أو رجل أجوف .. كما لايقرأ القارئ قصة "أنت أيضا ترتجف" إلا ويجد نفسه يرتجف خوفا .

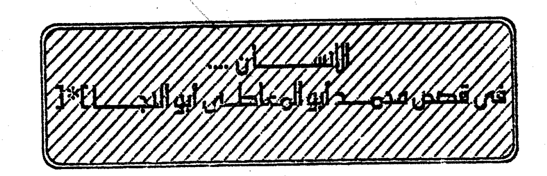
واستخدم الكاتب فى معالجته لهذه القصص من أدوات التكنيك الحديث : اللقطة الفلاشية والنقلة المفاجئة وتداخل الأزمنة والأمكنة والتردد من الداخل إلى الخارج وإمتزاج الوعي باللاوعي والحلم بالواقع . توزعت كل هذه الأدوات في هذه القصص وجمعت كلها فى القصة الرائعة "حروف الكلمات حب" .

كما نجح الكاتب نجاحا فائقا فى تشيئ الإنسان العصرى وجعله مجرد شئ يتحرك لافرق بينه وبين الآلة .. يتحرك تحركا آليا وكأن العالم يتحرك أمامه وهو ثابت فى مكانه "أنت صندوق" أقصد تتحرك مثل الصندوق .. يدك الآن لم تعد إلى جيبك .. والطريق يتحرك والمنازل تتوالى ،

وإن كنت أرى أن هذه العبارة "أقصد تتحرك مثل الصندوق" لاداعى لها ، فطالما أنه شيأه وجعله صندوقا .. فلم هذا التشبيه ؟

وتبقى بعد ذلك مجموعة "الحب كله" تمثلا حقيقيا لفن فتحى سلامه القصصى وعالمه الذى يشيع فيه الحب والدفء ويستشرف من خلاله مستقبل مصر ووجهها المشرق المضئ .





الإنسان في قصص محمد أبو المعاطى أبو النجا محور قضاياه الفكرية ، إنه دائم التفكير في الإنسان ، والإنسان بالنسبة له قضية كبرى ، لغز محير يحاول حله ، علامة إستفهام كبيرة يحاول العثور على إجابة شافية لها .. ومن هنا يدور التساؤل الملح لمعرفة كنه الإنسان . ويمكن تحديد هذه القضايا الفكرية المتشعبة التي تدور حول الإنسان قصص كاتبنا فى قضيتين رئيستين ، الإنسان محورهما : الإنسان الفرد داخل مجموعة نقطة تذوب داخل المد الجماعي ويمثلها مجموعة "الإبتسامة الغامضة" ، وتدور الثانية حول تجسيم المتناقضات في حياة الإنسان ، والبحث الدائب عن المجهول ، وإكتشاف الحقيقة الضائعة وتمثلها مجموعة "الوهم والحقيقة" ، وفى هذه المجموعة يطرح علينا صورا متعددة من صراع المتناقضات ، الوهم والحقيقة ، الصواب والخطأ ، الموت والحياة ، الوجود والعدم . يستمد الكاتب صوره وقضاياه الفكرية من واقع الحياة المحيطة به ، فى مزاوجة تامة بين الفكر والواقع ، ويصور هذه القضايا الفكرية في قالب فنى ، بحيث لاتطغى الفكرة علي الصورة في مزاوجة رائعة بين الفكر والفن وبحيث لايشعر المتلقى بجفاف القصة أو معالجتها علاجا فكريا علي حساب الشكل الفنى .

وداخل هذا الإطار الفنى المتماسك يتناول الفرد من خلال الجماعة ،

(*) مجلة "أدب ونقد" العدد الخامس ، يوليو ١٩٨٤ .

ذوبانه فيها وإمتزاجه بها بحيث يصبح وهو داخل المد الجماعى أسير فكرة تشده وتحدد إتجاهه وسلوكه ، كل هذه المعانى نستشفها من القراءة الأولى لقصص : "الإبتسامة الغامضة" ، "سحابة الغبار" ، "السباق" ، "الأسلاك الشائكة" مجموعة الإبتسامة الغامضة يلح الكاتب فى هذه القصص الأربع على فكرة رئيسية تتفرع عنها أفكار جزئية تتصل بالإنسان وعلاقته بالمجتمع والناس والوجود ومشاغل الإنسان وهمومه ، وتصبح الفكرة داخل إطارها الفنى هى البطل .. إن الإبتسامة الغامضة التى تولد فجأة على وجوه الطالبات فى فصل صابر أفندى فى قصة "الإبتسامة الغامضة" (١) هى البطل يذوب الجميع داخل هذه الإبتسامة الغامضة .. الطالبات وصابر أفندى ومديرة المدرسة ، الكل حائر أمام هذه الإبتسامة التى لايعرف أحد كيف تولد ولامتى تتسع وتكبر ولاكيف يتحول الفصل كله إلى وجه كبير

تختلج ملامحه بتلك الإبتسامة الغامضة وتفشل كل محاولات صابر أفندى المشهود له بالكفاءة والصراحة والمشهود لفصله بالمثالية يفشل فى معرفة سر هذه الإبتسامة . والبطل الذى يتحرك فى قصة "الإسلاك الشائكة" هو ذلك الشاطئ البشرى الرهيب الذى يخضع لقانون المد والجزر ، ذلك التلاحم الذى تم فجأة بين تلميذات المدرسة وبين شبان وجدوا صباح اليوم الأول من الأمتحان النهائى فى فناء مدرسة الأطفال المجاورة والتى أعدت كلجنة إمتحان لإستقبالهم طوال الأسبوع . وكما عجز صابر أفندى بكل قوته وصرامته أمام هذه الإبتسامة الغامضة تعجز المدرسة المشهود لها بالصرامة . ويفشل المعسكر المالى لها فى إيقاف ذلك المد البشرى والإلتحام الرهيب بين طالبات المدرسة المجاورة كانت موجة المد

(١) مجموعة الإبتسامة الغامضة – الكاتب الماسى – العدد ٣٧ – ص ٤ .

تنبثق دائما من قلب الفناء فى صورة بنت جريئة تضع رأس الموجة بتطاردها زميلاتها فى إتجاه الشاطئ الصلب ثم تنحسر الموجة ، وأحياناتوشك البنت أن تقع علي الأرض من عنف المطاردة فتمتد لها الأيدى تعاونها على الوقوف ، وتنفض عنها التراب .. وتتداخل الموجات كما تختلط الضحكات المرحة ويبدو كما لو كان الجميع يرقصون على موسيقى غامضة . ويحتدم الصراع في قصة "سحابة الغبار" تحاول إنتشال الطفل وإنقاذه خوفا من هلاكه ، وتصبح سحابة الغبار التي تثيرها أقدام هذه المجموعة متنقلة من مكان إلى مكان هى البطل ، ويجد الناس فيها شيئا يتعلقون به ، يمتص همومهم ويشغل فراغهم ، ويتحول الصراع في قصة "السباق" (١) بين بطل القصة المشترك في سباق النيل الدولى وبين منافسيه إلى صراع بينه وبين النهر من ناحية وبينه وبين المجهول من ناحية أخري ، أما الشريط البشرى الهائل الذى يمتد علي طول الشاطئ فهو البطل الحقيقى في القصة ، منه يستمد الإرادة والقوة وأمامه يصبح مسئولا عن تحقيق النصر ، ومن أجله فاز بالمرتبة الأولى ومن أجله أودع المستشفى "أما هو فإن قوته يجب أن تبقى دائما فى قوة هذا الشريط يشعر أنه هو الذى يصبغه وأنه هو الذى يقوده فى طريقه علي طول النهر ، إن هذا الشريط لايمتد أبدا إلا حين يكون هناك بطل" ، أن هذا الشريط البشرى هو ملهمه وهو هدفه من النصر .

ويصنع الناس من "فتحى" فى قصة "نائب الرئيس" (٢) بطلا رغم أنفه لا لشئ إلا لأنه أعلن ذات يوم أنه قرر أن يكف عن التدخين ، وتصبح بطولته من صنع الآخرين لا من صنع نفسه ... ويصبح هذا النصر وهذه البطولة سجنا حقيقيا ....

(١) الإبتسامة الغامضة – ص ١٤ .

(٢) الإبتسامة الغامضة – ص ١١٢ .

وكما كان الشريط البشرى فى قصة "السباق" دافعا لفوز البطل ومثارا لسخطه فى نهاية السباق فى الوقت نفسه أصبح إنتصار فتحى فى قصة "نائب الرئيس"

إنتصارا وهميا ، مثار سخطه وتبرمه ، ولكى يبرهن لنفسه أنه صانع هذا النصر ، أشعل ، فى لحظة سيجارة ثم أطفأها بعد قليل .

ونستطيع بعد ذلك أن نضع أيدينا على أهم القضايا الفكرية التى ترتبط بإنسان محمد أبو المعاطى أبو النجا فى مجموعته "الإبتسامة الغامضة" ويمكن حصرها فى :

١- المد الجماعى الذى يبتلع فى جوفه كل المحاولات الفردية .

٢- هزيمة الفرد أمام المجموع وتلاشيه فى كيانه .

٣- إستعداد الناس لصنع بطولة وهمية .

٤- قد تصبح الحرية قيدا .

٥- البعض يصنع بطولته على حساب نفسه والبعض يصنعها على حساب الآخرين .

ويتوه انسان محمد أبو المعاطى أبو النجا فى مجموعته "الوهم والحقيقة" وسط متناقضات الحياة فى محاولة لتفرده وإثبات ذاته .. ويصبح طرفا فى صراع رهيب بين هذه المتناقضات التى تتبدى فى عناوين قصصه : "الوهم والحقيقة" ، "الصواب والخطأ" ، "السائل والمسئول" ..

وتصبح الحقيقة هى المجهول الذى يسعى الإنسان دائبا فى البحث عنه ، وكلما أمعن فى البحث كلما أمعنت الحقيقة فى الإختفاء .

فبطل قصة "الوهم والحقيقة" (١) ينتابه إحساس مباغت بان زوجته تحب ..

(١) مجموعة "الوهم والحقيقة" - قصص مختارة - ١٩٧٤ - ص٤ .

لم يكن متاكدا من شئ بقدر تاكده من أن زوجته تحب "وأن من تحبه ليس هو الصديق الذى فتحت له أبواب قلبى". وهنا يكون الصراع الرهيب بين الداخل والخارج الذى يضل خلاله بطل القصة الصراع بين إحساسه الداخلى بأن زوجته تحب ، وبين القرائن المادية التي تثبت عكس ذلك ، والصديق الوحيد الذى كان متاكدا من أنه ليس الذى تحبه زوجته قد اختفى فجأة ، "حزن زوجتى لاينتهى ومحاولاتها تجهد محاولاتى وصديقى الغائب لايعود" ولاأحد يعرف الحقيقة" لاهو يعرفها ولازوجته تعرفها ولا حتي صديقه الغائب يعرفها ، وأصبح كشف المجهول هو مأساته الكبرى .

وعندما يلتقى الراوى بزوجة صديقه في قصة "الزيارة" (١) تصيح في وجهه : "ومن يعرف الحقيقة في هذا الزمن ياسيدنا الأفندى" ، وعلي الرغم من أنه تمنى فى نفسه وهو يجلس مع زوجة صديقه في بيتها "أن يدخل المنهارى فجأة فيريحه من أن يتعب نفسه في إكتشاف الحقيقة؛ فإنه يفاجأ به أمامه وفى بيتها ، وبالرغم من ذلك لايعرف "الحقيقة" الحقيقة تزداد تعقيدا كلما ازدادت وضوحا"

وفى قصة "السائل والمسئول" (٢) تضيع الحقيقة بين الفئة المثقفة التي التحقت بالجيش عقب النكسة وبين الأهل في القرية ، الناس في القرية يريدون معرفة الحقيقة ، وهؤلاء المثقفون عاجزون عن معرفة كنهها ، ويبدو الإلحاح علي معرفة الحقيقة في ذلك التساؤل الذى يتردد خلال القصة "ماهى المسألة إذن"

إن الناس في القرية يبحثون عن الحقيقة . يتلمسونها من أفواه العائدين من الجبهة . وفي الجبهة عنها في الظلام في عملية الإستكشاف

---

(١) مجموعة "الوهم والحقيقة" – ص ٤٣ .

(٢) مجموعة "الوهم والحقيقة" – ص ١٢٤

التي يقومون بها ....

إن قصص محمد أبو المعاطى أبو النجا تثير أكثر من تساؤل .. تضع أكثر من علامة إستفهام أمام الإنسان وحقائق الحياة والوجود .. تختلط الرؤى والأحلام بالحقيقة ، وتضيق المسافة بين الوهم والحقيقة ، الواقع والخيال ، السائل بالمسئول ، الحذر بالثقة ، الموت بالحياة "لايستطيع الليل أن يخفى صوت الموت وحين ترى الموت حقيقة ويصيبك فأنت أيضا ترى الحياة" وحين يصبح السائل هو المسئول تلتقى الثقة بالحذر وتوشك المعجزة أن تتحقق ويصبح "الأمل أثقل وطأة من اليأس" . ولاتقتصر قصص أبو المعاطى أبو النجا على الجانب السلبى فى الإنسان .. فقد يلتقى الضدان .. وتتكشف الحقيقة كما فى قصة "الناس والحقيقة" ..

ويستند أبو المعاطى أبو النجا على الواقع لإبراز هذه القضايا الملحة .

وعلى الرغم من أن الفكرة هى البطل ، وعلى الرغم من الإلحاح المستمر على إبراز جانب المأساة في حياة الإنسان ، إلا أنها لاتطغى على النواحى الفنية .. أن قصصه تمتاز بالتركيز الشديد رغم طولها وتكاد تكون لمحة عابرة أو دفعة شعورية ، يسخر فيها الأحداث لخدمة الموقف الذى يحسن الكاتب إختياره ...

وفى سبيله لإبراز الفكرة يأتى إلحاحه المستمر على تفصيل الجزئيات الصغيرة وتناولها من كافة جوانبها ..

والتصوير الرائع لخلجات النفس وحركتها الداخلية كما فى قصة "الإبتسامة الغامضة" و "السباق" وهما من أروع ماكتب أبو المعاطى أبو النجا ، بل من أروع ماكتب في القصة المصرية الواقعية بوجه عام .

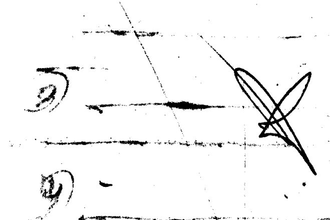
ويبرع الكاتب فى إختيار الشكل الملائم للقصة .. ذلك الشكل الذى يمزج فيه بين السرد الحكائى "الحدوته" والحديث الذاتى والمونولوج الداخلى إمتزاجا قويا كما يتضح بوجه خاص في قصة "السباق" إلا أنه لم يوفق في

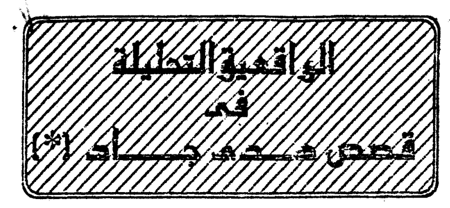
الحديث الثاني الخامس الذى أتى به عن عمد بين أجزاء قصة "الزيارة" فقد جاء أشبه شئ بالتعليق الصريح على الموقف وكشف ما أوحى به ..

٤) وشخصياته تتحرك من الداخل .. وهى كثيرة الحركة كثيرة التسائل . تناقش وتحلل وتفكر وتبحث . تفتش في داخلها وتبحث فى واقعها الخارجى .. فهى شخصيات مؤثرة في الحدث مرتبطة به ، وفي خدمة الفكر .. شخصيات قلقة حائرة دائمة .. تستشعر الألم من أجل لحظة سعادة .

٥) أما لغته فشفافة موحية .. يعرف كيف يستخدمها .. وإن كان يثقلها أحيانا بالعبارات التي تحمل معانى فكرية فتصيب القصة بالجفاف الذهنى .. كما يحسن إستخدام الرمز الجزئى خلال السياق فتبدو خيطا في نسيج القصة ..

كما ترتبط لغته بنسيج القصة وتصبح عنصرا فعالا وأداة هامة من أدواته الفنية مما يجعل التمثيل لها أمرا شاقا حيث يمتزج الحدث بالشخصية بالرمز باللغة بالحوار ويرتبط كل عنصر بالآخر إرتباطا يجعل من القصة لقطة حية موحية .





على الرغم من تعدد الإجاهات النقدية الحديثة .. فإن الإتجاه البنائى الشكلى سيظل يفرض نفسه طالما أن هناك كتابا لازالوا قادرين على تطويع القصة المرباسانية فى التعبير عن قضايا الفرد بإعتباره عضوا فى جماعة .. ويفترض هذا الإتجاه النقدى نظاما داخليا للأثر وما يتضمنه من علاقات منطقية خاصة مرتبطة بالنظام الكلى للمجتمع وأن التحولات التى تطرأ على الإتجاه البنى القصصية على صلة دائمة بتحولات البنى الكلية كما أنه الإتجاه الشكلى - لاينظر إلى بناء الأثر بإعتباره معطى جامدا بل يعتبره قوة دينامية داخل الحياة الإجتماعية .. فهو يعبر عن وجود وحدة بين الفرد والمجتمع ذلك لأن بناء الأثر يعكس البناء الإجتماعى من ناحية ويعبر عن شخصية الكاتب من ناحية أخرى (١) .

إن هذه النظرة النقدية التى تفترض وجود صلة معينة بين الشكل القصصى والتغيرات التى تعترى البنى الكلية للمجتمع هى أصلح الإتجاهات النقدية لدراسة الكتابات القصصية لكتاب يمكن إدراجهم - على مافى نظام التصنيف من تعسف - فيما يسمى بالواقعية التحليلية ..

والتى أفرزت فى مجال القصة القصيرة كتابا بارزين مثل محمود

(*) نشرت بمجلة القصة - العدد ٤٣ - يناير ١٩٨٥ .

(١) نظرة فى المناهج الحديثة - د. سمير حجازى - مجلة القصة - يناير ١٩٨٣ .

تيمور ومحمود البدوي وسعد حامد .. وغيرهم ممن استغلوا كل إمكانات هذا الإتجاه وعبروا - من خلاله - بصدق عن معطيات عصرهم .. وتخرج فى مدرستهم الكثيرون من الكتاب الذين لازالوا يكتبون القصة الموباسانية وسط تيارات التجريب التى سادت الساحة الأدبية فى مجال القصة القصيرة خاصة .. ومن أبرزهم الكاتبة هدى جاد . من هذا المنطلق نستطيع النظر في قصص الكاتبة هدى جاد من خلال مجموعات ثلاث : "سطر مغلوط" ١٩٧١ (بالإشتراك) و "سكرنبات" ١٩٨٠ و "تعويذة حب" ١٩٨٣ وبعض القصص المنشورة فى الدوريات المختلفة .

على أن هذه الرحلة التي استغرقت عشرين عاما من حياة الكاتبة منذ نشرت أول قصة لها "أعتاب الفردوس" عام ١٩٦٤ (١) حتى آخر قصة نشرتها "حرية سجين" عام ١٩٨٤ (٢) .. هذه الرحلة تمثل التطور الفنى في قصص هدى جاد ، وقصتها الأولى "أعتاب الفردوس"

تمثل البدايات في هذه الرحلة الطويلة ، وهى قريبة إلى حد كبير من كتابات مرحلة البواكير : إتساع الرقعة الزمنية وتسجيل كل مايتصل بحياة البطلة وهى أمور لاتتحملها القصة القصيرة وهو مايعنيه موباسان بقوله " أن تحكي كل شئ ، فذلك أمر غير ممكن ، لأنه يلزمك مجلد كامل لكى تروى مايحدث لشخص واحد فى يوم واحد .." ، (١)

ففيها تفصل الكاتبة الحديث عن حياة البطلة "ناهد" وحياة زوجها وأم زوجها وقريبها .. وفى القصة نرى "ناهد" البطلة ضحية التقاليد الموروثة التى ضربت حولها نطاقا من العزلة .. زوجتها أمها وهى لم تزل صغيرة لزوج يعيش عالة على ثروة أمه ..

(١) مجلة القصة - العدد العاشر - ديسمبر ١٩٦٤ .

(٢) مجلة الهلال - يناير ١٩٨٤ .

عن حياة البطلة فى الصفحة الأولى من القصة تقول الكاتبة "أنها ريفية ولدت فى قرية صغيرة متواضعة ولم تعرف لها أهلا غير أمها وقد مات أبوها قبل أن تولد " .. كما تهتم الكاتبة بالمكان منذ السطور الأولى في القصة .. وفيها أيضا يبرز الإطار الذى نراها تستخدمه في معظم قصصها التالية ونعنى به إطار الذكرى والإرتداد إلى الماضى .. ومن ثم نصطدم في القصة ذاتها بهذه العبارات "وتستعيد بعض ذكرياتها" ، "إنها تتذكر جيدا بعض كلمات تبادلتها أمها مع حماتها" .

لقد حددت هذه القصة الأولى الخطوط العريضة لاتجاه الكاتبة وشكلت أهم السمات التى سنراها واضحة فى كل قصصها التالية ، وإن حاولت جادة أن تتخلص من الكثير من العيوب الفنية الت تردت فيها فى القصة الأولى .

وتوالى هدى جاد فى قصصها إهتمامها فى إختيار النماذج البشرية النمطية وتحليلها تحليلا داخليا من خلال تصوير ملامحها الخلقية والخلقية وأثر البيئة بما فيها من أماكن وأثاث .. وتظل نماذجها البشرية قاصرة على نماذج بعينها تتكرر في معظم قصصها : الزوجة والزوج والأب والأم والابن والابنة والحماة .. ومن خلال التعامل اليومى بين هذه الشخصيات تدور الصراعات النفسية .. وتكون النتيجة - غالبا - تردى أبطالها فى النهاية لفشلها فى التكيف مع المجتمع بعاداته وتقاليده الراسخة وفشلها فى المواءمة بين قيم الحاضر وتسلط رواسب الماضى .

والمرأة فى قصص هدى جاد وفي نهاية القرن العشرين ومع كل ماحصلت عليه من مكاسب ومع تغير النظرة كلية إلى المرأة .. لازالت هى إمرأة العقد الثالث والرابع من هذا القرن ..

---

(١) المرياسانية فى القصة القصيرة - د. نادية كامل - مجلة فصول - العدد الرابع ١٩٨٣ .

المرأة الضعيفة المغلوب على أمرها ضحية التقاليد وضحية الرجل – الزوج والأب والصديق – الشرس المتوحش الخائن .. وتأتى هذه الخيانة كشفا مفاجئا للزوجة ..

خيانة الزوج فى مصادفة عجيبة .. وفى مصادفة أخرى مفتعلة تكتشف الزوجة خيانة الزوج في قصة "لآلئ" (م.تعويذة حب) (١) وتتكرر صور الخيانة في كثير من قصصها كما فى قصة "صدى" "بصمة على سطح مياه" و "غزالة هانم" (م. سطر مغلوط).

وتطل مشكلة الطلاق برأسها فى قصص هدى جاد مؤكدة تخلخل النظام الإجتماعى وتضارب القيم .. فيهجر بطل قصة "لهيب الفراشات الطائرة" (م. تعويذة حب) زوجته ويطلقها "دونما ذنب" ويتزوج "من غادة تكاد تكون فى عمر ابنه" .. كما يتخلى الزوج عن زوجته في كثير من قصص مجموعة "تعويذة حب" : "إمرأتان في شرنقة" – "ولدى" – "تعويذة حب" ويؤدى الزواج غير المتكافئ إلى الصراع الدائم بين الزوجين – إن لم يؤد إلي الطلاق – مما ينعكس علي الأبناء وتكون النتيجة الحتمية سقوط الأبناء وترديهم وفشلهم في الحياة .. في قصة "أين تراك يا أماه" (م. تعويذة حب) يؤدى هذا الصراع إلى إقدام الإبنة "هالة" على الإنتحار فترمى بنفسها من الشرفة وتنجو بأعجوبة حيث تتلقها كومة من الرمال ويتصادف مرور رجل طيب لحظة سقوطها فيستضيفها فى بيته .. وبين أيدى أفراد أسرة الرجل تروى هالة مأساتها التى تنحصر فى " ان أمها تزوجت من أبيها لمجرد الزواج لم تحسن الاختيار أو هكذا اكتشفت بعد مرور فترة

المبرح للأم الصابرة الكارهة " .. ومثل هذا نجده فى قصص " لهيب الفراشات الطائرة" – " تعويذة حب " –" أنا ورقة"–" القواقع تطفو على السطح "–" قش فى مهب الريح"(م. تعويذة حب).

---

(١) الحرف (م) يرمز إلى كلمة "مجموعة" .

وتنعكس ظروف البيئة وصور التنشئة على شخصيات هدى جاد فتعيش حالة تأزم دائمة تعانى صراعا داخليا حادا مما يدفعها الى الهرب من الحاضر فى صورة حلم أو ذكرى أو حديث ذاتى ، كما تدفع بهم الى التردى والسقوط .. سامية بطلة قصة" بصمة على سطح مياه " تتمزق داخليا تعيش صراعا حادا فينتابها " الرعب وهى فى أحلى استرخاء واجمل حلم " وجمالات بطلة قصة" سكر بنات " (م. سكر بنات) ترفض حاضرها وترفض واقعها وتصاب بانفصام فى شخيصيتها - وهى قصة جديدةلايعيبها الا التصريح بمرضها فى نهاية القصة على لسان زهدى - وقد تؤدى هذه العوامل البيئية الى انحراف الزوج ولجوئه الى القمار كما فى قصة " قبلة السلام " (م. تعويذة حب) أو تجارة المخدرات كما فى قصة " عندما يتسول الحب " (م. تعويذة حب) أو التسكع خلف الفتيات كما فى قصة (حلم النهار) و (م. تعويذة حب) أو القتل كما فى قصة " صقيع الافران " (م. سطر مغلوط).

ولتصوير هذه المشكلات النفسية تلجأ هدى جاد الى أسلوب السرد المباشر وقد بدا هذا واضحا فى معظم قصص مجموعة " تعويذة حب " ، أو ربط السرد المباشر بالحديث الذاتى أو الحديث الداخلى (المونولوج) كما فى كثير من قصص مجموعة " سكر بنات " .وتتفاوت قصصها استيعابا لهذه الاساليب فبينما يغلب عنصر السرد المباشرعلى قصة " شرايين الحب" يختلط السرد بالحديث الذاتى فى قصة " الضعف جنون" (م. سكر بنات) وقصة " الحب خديعة " (م. تعويذة حب) ، بينما يغلب على قصة"سكر بنات" عنصر الحديث الذاتى .. بل ان القصة من أولها الى آخرها تكاد تكون مناجاة داخلية :" لقد كادت قدمى تتوه بين القضبان .. شكرا لك ياالعامل .. انكم طيبون.. طيبون تماما.. لابد ان اكون انا الاخرى طيبة...اليس كذلك ؟.. مصنع سكر وتقطير .. احببت الحلوى دائما .. وهى ايضا احبتة .. لا لم تحبه .. بثينة لم تحب السكر قط .. لقد كنت التهمها

ا بعض قطع سكر النبات فكانت تقذفها من بين اسنانها ... وفى بعض قصصها يأتى المونولوج الداخلى بسيطا ساذجا أقرب الى تداعى المعانى أو حديث الذكريات .. ولذلك تكثر فى قصصها عبارات : " يحاول الآن أن يتذكر "، واسترسل مع أفكاره" " أفاق الأب المجروح من ذكرياته " (لهيب الفراشات الطائرة) ، " ماأجمل الذكريات وامرها "-" وافقت بعد لحظات - " وتمنيت أن يستغرقنى حلم " (صقيع الأفران).

وكان أقرب الاطراستيعابا لهذا الشكلى التحليلى فى واقعية هدى جاد هو الاطار التقليدى الموباسانى – والذى كان كشفا جديدا فى مرحلة سابقة – ذلك الاطار الذى يقوم على بداية للقصة تكون انطلاقا الى الوسط فالعقدة التى تتشابك فيهاالأطراف فالنهاية التى تتركز فيها كل خيوط القصة ، وللحد من رتابة هذا الاسلوب فى المعالجة تلجأ الكاتبة فى قصصها الى البدء من نهاية القصة .. وما بين البداية والنهاية تأتى القصة على شكل ذكرى حالمة .. تبدأ الكاتبة قصة " الحب خديعة " بقولها :" ذهلت الشابة الجميلة .. حملقت عيناها فى أركان الصالة ...حيث كان عطر الحب فى الخميلة .. منذ دقائق خرجت من عندها أعز صديقة "لقنتها– وهى لاتكذب أبدا– أن الحب خديعة " ، وتنهى القصة بقولها:" ذهلت الشابة الجميلة .. حملقت عيناها فى اركان الصالة .. حيث كان عطر الحب فى الخميلة .. منذ دقائق من عندها أعز صديقة .. لقنتها أن الحب خديعة "، وتبدأ قصة " الحاجة عيوشة " (م.سطر مغلوط) بقولها :" أغلقت باب شقتى ورائى ونزلت السلالم فى طريقى اليها .. الى الحاجة عيوشة وفى نفسى أن أسير بتؤده حسب أوامر الطبيب .. وفى نفسى أن أطير اليها" ، وتنهيها بقولها :" أغلقت باب شقتى ورائى ونزلت السلالم فى طريقى اليها ، الى الحاجةعيوشة وفى نفسى أن أسير بتؤدة حسب اوامر الطبيب وفى نفسى أن أطير ".

وعلى الرغم من ان الكاتبة قد نجحت فى كثير من قصصها فى انهاء الموقف واختيار اللحظة التى يجب ان تتوقف عندها بجملة تضئ كل معالم

القصة وتكثف مواقفها .فانها فى بعض قصصها قد تطول بها الخاتمة .. كالنهاية التى انهت بها قصة " دموع مضيئة " (م. تعويذة حب) عن فلسفة الموت .. وكالخطبة التى أنهت بها قصة " أين ذراعاك يأماه " على لسا ن "هالة " في وجه والديها ، وكذلك العبارات التقريرية التى أنهت بها قصة "سكر مر " فقد قالت فيها كل ما كانت تريد قوله من القصة ولم تبق للقارئ شيئا يستشفة بنفسة .. وهى قصة جيدة لا يعيبها الا هذه النهاية .

وقليلا ماتتدخل الكاتبة بارائها وحكمها .. وتستنطق بها شخصياتها .. كما جاء على لسان الأب الذى تلقف " هالة " بعد محاولتها الانتحار فى قصة " أين ذراعاك يأماه " : " هات ماعندك ياهالة . كل ماعندك .. اغتسلى ياحبيبتى ..ففى البوح بدوافع الاحزان ميلاد جديد.." .

وكتبرير لسلوك الشخصيات تضطر الكاتبة فى بعض قصصها الى اصطناع الاحداث المفتعلة او غير المعقولة او تلجأ الى الصدفة كسقوط هالة على كومة رمال اسفل العمارة وكمرور رجل طيب في اللحظة نفسها في قصة " اين ذراعاك يأماه " وكمرور شرطي في اللحظة التى كان يرمى فيها الابن الخطاب فى صندوق البريد فى قصة " أحبال الشح الخانقة " (م. سكر نبات) وهو تصرف لايدعو الى تدخل رجال الشرطة.

ولغة هدى جاد لغة شاعرية شفافة احيانا .. وتبدو الشفافية فى لغتها فى كثير من قصصها مثل: " بقع الدم الوردية " - " القلب المثقوب " - " سكر نبات " - " السلاح الأزرق " (م. سكر نبات) ، تقريرية زاعقة احيانا أخرى كما فى معظم قصص مجموعة " تعويذة حب " وتميل فى كثير من قصص المجموعة الأخيرة الى استخدام الجمل الطويلة .. ولنقرأ هذة الجملة فى احدى قصصها : " ولكن قلبها لقنها بان هذا الرجل يصلح تماما نموذجا لاب تمنت كثيرا فى أحلامها ويقظتها يكون لها ا ككل البنات ولن تطمع فى اكثر من ذلك " كما تكثر العبارات التقريرية فى قصصها مثل: " وشر البلية

مايضحك"-" القدرقالي كلنتة"-" قصة دموع مضيئة "-" من قمة رأسة الى أخمص قدمية"- (قصة حرية سجين) .. " على أحر من الجمر " (قصة ولدي).

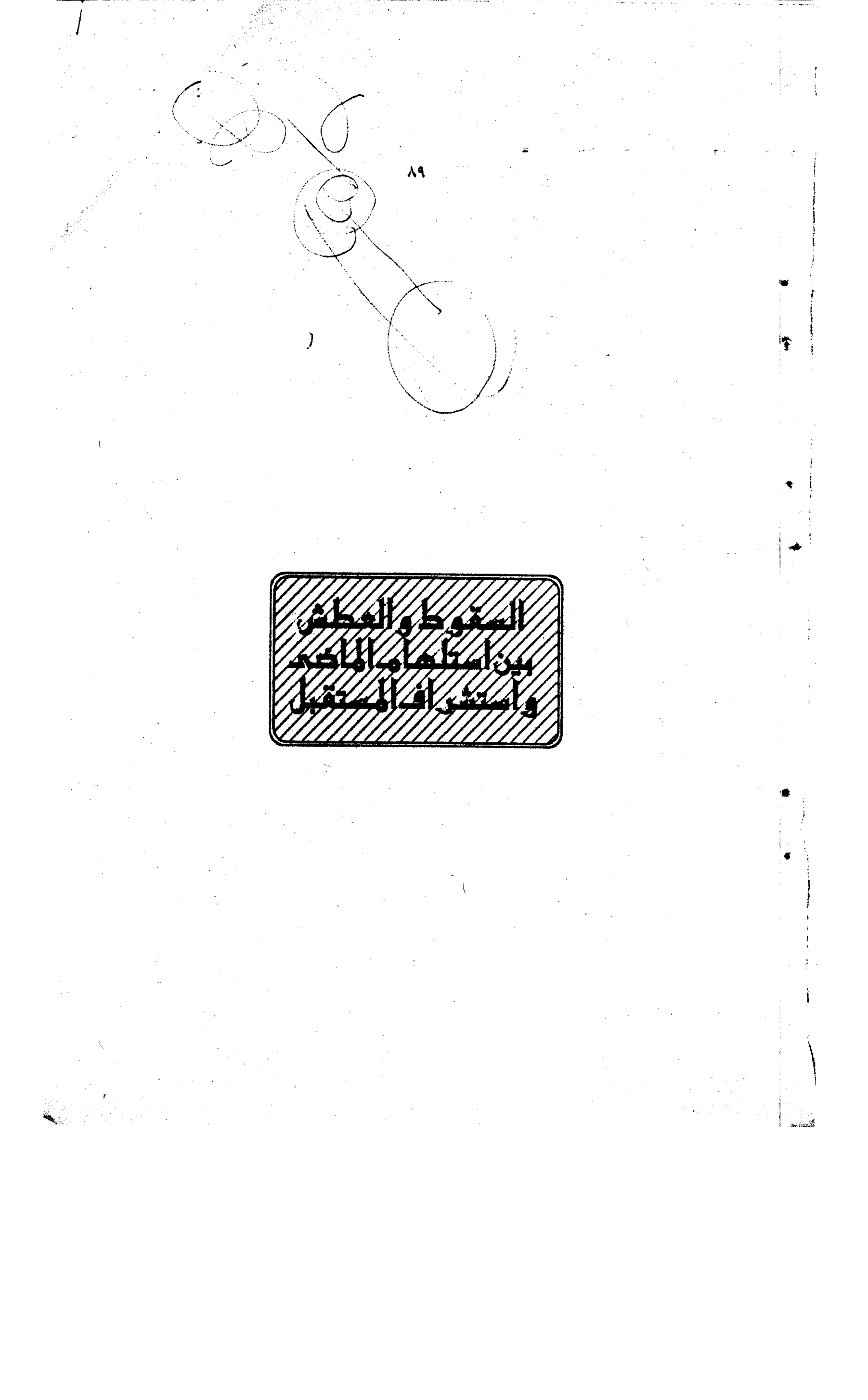
وتحسن الكاتبة توظيف الرمز في كثير من قصصها .. أحيانا يأتي جزئيا للاثارة مثل استخدامها للمفرش والماء والحصى.. في بعض قصصها وأحيانا يأتي جزئيا لكنة يلازم القصة حتى نهايتها لاضاءة الموقف كاستخدامها لقطيع الأغنام " تساق براعيها الى حيث تجد ماتقتاته" ، والنسر والحدأه فى قصة " صقيع الأفران " وأحيانا آخرى يكون الرمز نسيجا من خيوط القصة تلح عليه الكاتبة .. فخلع الملابس « فى قصة " مع التيار " (م.تعويذة حب) ايحاء بالتعرى من القيم .. وفى قصة " الحلم الذهبى "(م. تعويذة حب) تبنى الزوجة بيديها وهى على شاطئ البحر " طابقا لينا جديدا من الرمال تكاد لفرط ليونتها تسيل من بين اصابعها واكتشفت في أثناء ذلك أن الأرضية الواسعة امتصت كل ماسبق وبنته" وهو رمز يوحى بفشلها فى حياتها الزوجية رغم محاولتها الدائبة للابقاء عليها .وذلك المزيج الرائع بين الرمز والواقع فى قصة " بقع الدم الوردية " .. فبطلة القصة تشاهد وهى فى القطار بقعا من الدم تسيل من فوق سطح القطار .. فقد قتل رجل غريمة بعد ان اغراه بالسفر مجانا فوق سطح القطار ، كذلك قتلها زوجها .. قتل نضارتها وحيويتها وأنوثتها بعد أن أغراها برحلة لقضاء الصيف.

وبعد..

فهذه محاولة لاكتشاف عالم هدى جاد القصصى من خلال النماذج التى انتقتها من الواقع المحيط بها وحللتها وسبرت أغوارها .. وهدى جاد بهذة القصص تعتبر امتدادا لمدرسة تيمور التى أثبتت قدرتها على استيعاب معطيات هذا العصربكل علاقاتة المعقدة وسط محاولات التجريب التى ثارت

على البناء التقليدى..

ويبقى فى النهاية لهذا اللون من القصص - رغم مافية من مآخذ- طابعه الخاص ونكهته الخاصة وكذلك عالمه الخاص..


السقوط والعطش
بين استلهام الماضي
واستشراف المستقبل

اذا كان جيل الستينات - إن صح هذا التقسيم العقدى- هو الجيل الذى حمل فوق كتفيه عبء التأصيل للقصة القصيرة واضاءة جوانبها المختلفه..لتتزين بالزى المصرى الأصيل وأذا كانت فئة من رجال هذا الجيل قد ترهبت فى محراب هذا الفن رافضة الانحدار والدخول فى المنافسة غير الشريفة للانفتاح دون تسلح - على فنون القص الأخرى لمسايرة التيار الاعلامى (سينما - ومسرح وتلفزيون) .. فان محمود العزب واحد من هؤلاء الرهاب الذين لم يبرحوا دير القصة القصيرة فضرب بذلك مثلا رائعا فى الصمودوالتفانى والاخلاص ..

لم يعرف محمود العزب سوى القصة القصيرة .. ولا أعرف له سوى هذة المجموعة ..فهو يعيش القصة القصيرة .. يعيشها ويعايشها حتى النخاع .. القصة القصيرة عندة جدائل مفتولة من معاناة قاسية معذبة وهو فى سطور قليلة واحد من الذين " سقطوا" فى بئر النسيان .. وظل طوال حياتة " متعطشا" لقطرة ماء نقية طاهرة وكلمة صدق حرة جريئة..

وبين دفتى مجموعة " السقوط والعطش" تأتى خلاصة تجارب محمود العزب .. وخلاصةمعاناتة فى صدق وتلقائية وفنية خالصة بعد ان عاش حياتة يحمل على كتفية هموم جيل بأسره .يأتى غريبا فى زمانة ليعيش غريبا بين أهلة محاصرا بتفاهات الحياة التى كادت تخنق فينا كل تدفق الروح ونبض الحياة .. فكانت هذة القصص الثمانى التى تحمل عنوان "السقوط والعطش " والتى تحمل بين طياتها سقوطنا وانحدارنا وتردينا فى هاوية الماديات والتفاهات وتحمل فى الوقت نفسة تعطشنا الى جرعة ماء من نهرنا الخالد نروى بة ظمأنا.. ونعيد الى أنفسنا الق الحياة .. والكاتب فى كل هذا مؤمن بأصالتنا .. ومن ثم راح طوال قصص المجموعة يفتش عن المعدن الأصيل ويهيل من فوقه التراب الذى أتت به رياح الانفتاح فى

فترة فقدان الوعى..

وعلى ذلك فإننا نجد فى هذة القصص الثمانى :

* الحاحا مستمرا على " النهر " – أو " النيل " – ودعوة مستمرة الى الاغتراف من مائه والتطهر فيه لننسل عن أجسادنا أدران هذه الماديات .. فهو النبع الفياض .. بل انه جعل ؛ النهر ؛ بطلا لاحدى قصص المجموعة .. هى قصة "صوت النهر" والتى ورد فيهاذكرها كثيرا فى القصة .. وجاء فيها " النهر " مضافا فى كثير من المواضع " صفحة النهر – موج النهر – صوت النهر – شاطئ النهر – مراكب النهر – ابنة النهر- وجه النهر- عاشق النهر – زيادة النهر – جريان النهر- حافة النهر... وايراد " النهر " على هذا النحو الذى يحتاج الى دراسة لغوية خاصة يؤكد سطوتة وحتمية العودة اليه .. " كيف تنجو من الخطأ ؟ حسنا.. اذا لم تغفل أين تتجه أضلاع الهرم .. فلا تغفل – كما علمتك فى صباك – أنها تتجة بدقة تامة نحو الجهات الأربع الأصلية وتأكد – ان وضعت ذلك نصب عينيك أنك ستولد – كل مرة – فى الصباح متدثرا بوفاء النيل ، وأعلم ان القلب النابض يرسل دماءه الحاره الى أطراف البدن " (صوت النهر ص (٧)).

* تعانق القديم والجديد . ومزج الماضى بالحاضر لاستشراف المستقبل كما فى قصة " (ابو الهول يزور الميدان) ، (موت الرجل الذى سبق موتة) ، (صوت النهر).

* الاتكاء على تاريخنا القديم .. وحضارتنا الماضية واستيحائة واسقاطه على عصرنا الحديث لتجسيم فداحة الهوة التى تفضل بين العصرين ..

ومدى سقوطنا وانحدارناوترديتا.. ومن خلال ذلك تأتى الدعوة فى فنية خالصة وبعيدة عن الصراخ الى تمثيل الجوانب المضيئة .. كما فى قصة (أبو الهول يزور الميدان)و (صوت النهر).

من هذا المنطلق تدور قصص المجموعة فى محورين اثنين :

*المحور الاول : ادانة العصر الذى نعيشة .. عصر الكلام الكثير والفعل القليل ..عصر اللافتات ومانشتات الصحف المثيرة .. عصر الزحام والازمات .. يبرز هذا المحور من خلال التناقض الحاد بين الماضى والحاضر الذى يكشف عن الهوة السحيقة التى تفصلنا عن أمجاد أسلافنا .. ويتبدى ذلك واضحا فى القصص الاربع الاولى :

أبو الهول يزور الميدان
موت الرجل الذى سبق موته.
السقوط والعطش.
صوت النهر.

فى قصة (أبو الهول يزور الميدان) : من خلال منظور عبثى واطار سيريالى يعكس حياتنا العابثة اللامعقولة ويحدث نوعا من التوازى بين الشكل والمضمون .. من خلال هذا المنظور يتحرك أبو الهول بعد صمت طويل.. يترك مكانه حيث كان يجلس آلاف السنين ،يحرس مدخل المدينة ويطرح سؤاله الأبدى على كل داخل .. يترك مكانه فى زيارة للمدينه حيث يزور أهم معالمها : ميدان التحرير .. المجمع .. الجامعة العربية .. فندق هيلتون .. دار الآثار .. وفى كل هذة الزيارات تبدو التفاهة والزيف والسقوط فى ادانة دامغة للعصر .. " وحق مجدك ياحارس الأبواب والأراضى الزراعية والصحراء.. دعنافى حالنا – لا محل لزيارة الموظفين فى اوقات العمل الرسمية .. نحن نخشى الله ونخشى الخوف ونستريب من صدى الحيطان نتذمر من شظف العيش ونتجمل بالصبر معا .. نصانع الدهر والرؤساء.. نتمسك بالروتين .. بر الامان .. والحيطة ملاذ من العثرات ..لاتغتر بالمبنى وازدحامه" (٧).

* وفى قصة (موت الرجل الذى سبق موتة) : ومن خلال المنظور العبثى نفسه .. يبعث صابر المنسى الذى استشهد فى حرب ٦٧ أو الذى فر

مع الفارين وانسحب مع المنسحبين واعتبر نفسه ميتا.. يبعث من جديد ليجد أننا لازلنا كما كنا .. ومن خلال المزج بين الماض والحاضر يدين العصر .. عصر الثرثرة والخطب الجوفاء .. وليجد زوج أمه مايزال مشغولا بلعب الكوتشينة والجلوس على المقهى .. ولما لم تفلح أمه ولا طبيب الشركة في تضميد جراحة يلجأ الى التاريخ .. ويذهب الى القلعة .ويناجى صلاح الدين مناجاة مرة قاسية .. ".. هل سمعت القائد وهو يعلن لنا بدء استخدام صواريخ كايتوشا؟ معنى ذلك أننا نعبر الخطوتين فى خطوة .. هيا بنا، نراجع الخطوتلنر على الصواريخ .. لو شهدتنى أمى أحمل احداها ؟..ستطير من الفرح ، وتقع من الخوف أيضا .. استمع الى .. حين أقف بجوار تلك الصواريخ أشعر بهدوء غريب وافكر . ان سحق التتار الجدد بعمل واحد" تدريس الموت" ككل أنواع الدراستوككل مشغوليات الحياة اليومية . اضافة خاصة من طرفى لا يقل عن تدريس الأناشيد..".

*وفى قصة (السقوط والعطش) : يتكئ الكاتب على التاريخ الكاءة تجعل منه منطلقا لتجسيد بشاعة الحاضر حيث يعيش الانسان العصرى السقوط والتردى .. وحيث التعطش الى قطرة ماء تروى ظمأنا .. فبينما ضرب سيدنا اسماعيل الارض بيدية فتفجر بئر زمزم ليروى عطش الناس .. يكاد يموت اسماعيل العصر فى الميدان من العطش وليس معه الازمزمية فارغة (لاحظ اختيار الاسم واختيار الزمزمية) ." سعل" اسماعيل "بخشونة من شرق بحفنة ماء . حدق فى العربة باحساس من تخطى المسافة الباقية .. واضطره السعال ان يفتح فمه .. تسرب الية صهد محرق لسع حلقة كجمرة نار ، تنفس بنوع غريب من الضيق .. وضع راحته على انفه.. تبخرت بهواء جاف وحار .. مسح عينيه بكمه ، واستطلع المسافة الباقية ، ازاح حصوة وخزت راحتة .. هل يقدر له أن يرى قطرات الماء تلمع فى الضوء ، وتدنو من شفتية؟.."

* وفى قصة (صوت النهر): وهى من اجود قصص المجموعة..



يرصد الكاتب بفنية خالصةوبالرموز الدالة من وحي التاريخ عبث بعض الحكام بمقدسات الأمة .. واهدارهم للمنجزات العظيمة .. لكن الأفراد يأتون ليذهبوا لتبقى مصر .. ويبقى النهر الخالد رمز الخير والتدفق والعطاء .. "وكان يحلو لها ان تسير متمهلة على شاطىء النهر تسر اليه بخواطرها واحلامها وتودعه اسرارها ، وتشهده على " الفيضان" المحتبس فى عينى الشباب ولا تنسى ان تداعب اغصان الصفصاف ، وتلمس جذوع النخيل مرحةمتواثبة ، ثم تعبث بقطرات الماء، وترش بها وجهها الجميل..."

المحور الثاني: غربة الانسان المعاصر فى وطنه واحساسه الدائم بالضياع والمحاصرة ، وتراكمات الحياة وهمومها .. ويبدو ذلك واضحا فى القصص الأربع الباقية:(سحب الجدار الخامس) -(حصار) -(محاكمة) - (الرمال)..

* **فى** قصة (سحب الجدار الخامس) : تتعالى تراكمات الحياة وهموم المغترب فى سماء حجرة ضيقة لتكون جدارا خامسا تحاصر بطل القصة وتكاد تخنقة "يحرق فى العينين الزاحفة سرا، يغلق عينيه مرتعبا، كم يشعر باختناق ، برطوبة مفاجئة ، ويرفع كفه ، يتقى ضربات تساقط الحجارة ، والغبار يتسابق يعتم الرؤيه يكون ضبابا يخفى وجهه، تندمنه صرخة.. مكتومة، لم يسمعها ، ولم يستجب لها أحد حوله ، والغرفة المعتمة المتربة ، تتنادى جدرانها ، وتلوح بعناق يوشك أن يكتمل بقيادة الجدار الخامس ، يحس باختناق مسيطر ، يسند وجهه ، يخفيه فى راحة يده دمعه تنزلق مزغمة ، يميل رأسة مبتعدا عن حافة الجدار الخامس وهى تمر به.."

***وفى قصة** (حصار) : وهى الشق الأول من ثنائية (والوجه الآخر) يشعر بطل القصة وهو داخل غرفة محدودة بجدران أربعة يشعر بانه محاصر.. يحاصره أثاث الحجرة ويضيق علية الخناق .. ينتابه احساس بالغربه فيأتنس بمرأه مكسورة يلجأ اليها ليكتشف فى النهاية أنه ليس هو..

وتزداد حيرته .. انها الغربة النفسية داخل الوطن .. " المرآةتدور حول نفسها كما كان يدور فى الحجرة ، لكنها تسرع فى دورانها ، وتطوى وجهه معه ، والهواء راكد فى الحجرة ، ولا بد من فتح النافذة .. لن يستسلم لاعضاء الحجرة المتضامنين ضده ، سيلقى تلك الهوة الفائره التى تفصله عن وجهه القديم ..... يجد نفسة وسط قطع الأثاث محاصرا ، تجابهه المرآة وترمقه .. وجها لوجه .. يختفى من عينيه كل ما هو مشرق فى العالم .. ولا يبقى أمامه سوى الوجه الآخر يحملق فيه دهشة كمن يقول له : من أنت ؟

*وفي قصة (محاكمة) وهو الشق الثانية من الثائية .. يزداد الحصار حتى ليكاد الانسان الفرد وهو غريب يقيم محاكمة لنفسه من جلال المرآة المكسورة.. ويشعر كأن يدا تريد أن تنتزع ملابسه .. فيسبقه هو ويفعل كما فعل بطل قصة"همس الجنون " لنجيب محفوظ فينزع ملابسه قطعة قطعة حتى يصبح عريان تماما..

* وفي قصة (الرمال) : تحاصر الرمال بطل القصة الوحيد.. تناوشه وتداعب خياله .وفوق الرمال تضيع كل احلامه وأمانيه .. ويضيع عمره معاناه من أجل ابنته" يابنتى الصغيرة .. أغوص فى الرمال من أجلك .. فهل يكفى ؟ .. باللهفة تعنى أن يلفظ الرمل هنا ، ويعود الى بيته .. بيته؟ .. بلهفة أخرى يزهر حلمه الخاطف .. يستريح على الأريكة ، يضم طفلته الى حضنه.."

وتتعدد أطر المعالجة الفنية عند محمود العزب فى هذة القصص الثمانى(أسقطنا القصة الأخيرة (النائمون تحت القلعة) عن عمد لأنها فى رأينا تمثل نغمة نشاز وسط قصص المجموعة) . وتتعدد مستوياتها الفنية .. مازجا بين السرد الخارجى وتيار الوعى والرمزية والعبثية ./ ويمكن حصر ملامح المعالجة الفنية فى هذة المجموعة فيما يأتى:

(أ) يلجأ محمود العزب الى تجسيد الواقع من خلال منظور عبثى

يتناسب وموضوعة هذة القصص، التى يرتكز عليها .. وتبدو هذة النظرة العبثية فى استنطاق أبي الهول وتحوله من مكانه وزيارته للمدينة في قصة (أبو الهول يزور الميدان) . وفي احياء الرجل الذى مات ليدين عصره فى قصة (موت الرجل الذى سبق موته)..

* **الاتكاء** على تراثنا القديم .. واستدعاؤه لتجسيد التناقض الحاد وابراز مدى التردى والسقوط الذى نحياه .. كما فى قصة (أبو الهول يزور الميدان) حيث استدعى الكاتب أبا الهول واستنطقه .. واستدعاء سيدنا اسماعيل المثل فى اسماعيل بطل قصة (السقوطوالعطش) مع الفارق – الذى يفشل فى العثور على نقطة ماء .. وكذلك استدعاء الطقوس الدينية والاجتماعية في قصة (صوت النهر) واسقاطها اسقاطا عصريا .

* **كثافة** الرموز الداله التي تكون مستوى ثان للقصة .. وقد يبدو من التعسف محاولة حل هذة الرموز .. لانها تتسم بالرحابه وتعطي لكل الوجه الذى يريد .. لكن – مع ذلك – لا يخفى على القارئ المتمرس ما يرمز اليه أبو الهول والانف المكسور الذى يتحسسة دوما فى قصة (أبو الهول يزور الميدان) . وكذلك الأم الثكلي التى يرمز بها الى مصر الحزينة ابان النكسة وزوج الأم الذي لا يسلو المقهي واللعب بالكوتشينة رامزاً الىَ عبث بعض المسئولين وقت المحنة فى قصة (موت الرجل الذى سبق موته) . وكذلك الرموز المكثفه فى قصة (صوت النهر) حيث يرمز بالأم الهرمة الى مصر .

ولا يخفى على القارئ – أيضا – مايرمز اليه الكاتب بالابن الأول أو البكر الذى كان يبنى مجده بالسويس والذى انتزع المرايا من بيوت الأعيان وقام بتوزيعها على الفقراء (كلمته تجتاز البحر والبر تهز أرجاء الدنيا) والابن الثانى الذى عبث بالجمعية التعاونية وأصدر أمره بوقف الزفاف ومحاولةمعاشرة الأعيان .. وكذلك ماترمز اليه المرآة المكسورة والأثاث الذى يحاصر البطل فى قصتى (حصار) و (محاكمة) ..

* اللجوء الى استخدام تكنيكات تيار الوعى وخاصة استبطان الذات والتنقل بين الخارج والداخل والمنولوج الداخلي بنوعيه .كما في قصة (موت الرجل الذي سبق موته) وكذلك قصة (صوت النهر)

* تصوير الصراع الداخلى النفسى ببراعة فائقة كما فى ثنائية ((الوجه والوجه الآخر): (الحصار) و (المحاكمة) .

على أن لنا بعد ذلك – بعض الملاحظات على قصص هذة المجموعة ماكان لنا أن نشير اليها .. لولا ايماننا بأن هذه المجموعة من القصص تمثل طفرة بالنسبة للاصدارات التى صدرت فى الأيام الآخيرة .. ويمكن أن نجمل هذه الملاحظات التى تبدو معظمها ملاحظات هامشية فيما يأتى:

* التزيد فى بعض القصص مما أصابها بالترهل .وقد يصل هذا التزيد الى ثلاث صفحات مقحمة ودخيلة على جسم القصة كالصفحات من ٢١:٢٤ وتحوى المقطع رقم (٨) بقصة (أبو الهول يزور الميدان).

* التقرير وتدخل الكاتب بلسانه فى سطور كثيرة فى بعض قصص المجموعة.. والذى دفعه الى ذلك حماسه الشديد ودفاعه المستميت عن وجهة نظره..

* لا أرى داعيا لهذة الفراغات الجانبية فى قصة (السقوط والعطش) والتى ترحى – الفراغات – بأنها من الوسائل (الميكانيكية) التى يلجاء اليها كتاب تيار الوعي لتحديد مواضع المونولوج الداخلى .. وهذة الفقرات التسع التى ترك لها فراغات جانبية ليست مونولوجا داخليا .. بل هى سرد لأحداث القصة .

* فى قصة (سحب الجدار الخامس) وهى قصة جيدة يستبطن فيها بطل القصة ذاتكاشفا عن الأزمة الحادة التى يعانيها .. كنت أتمنى لو اكتفى بتركيزه على السحب التى تجمعت فى سماء الفرقة .. دون أن يشير صراحة الى أنها تكون جدارا خامسا .تحاصره فى تقريرية أفسدت القصة

.. كان يقول فى صفحة (٨٩): (يتسلل سؤال وهو مغمض العينين . كم حائط بالغرفة؟ .. أربعة حوائط كما هو مألوف ..لا..بل خمسة .. سحب الفضاء تعلن عن الجدار الناقص . ويقول فى صفحة (٩٠) :(أربعة جدران فى الغرفة يضاف اليها مااستجد من الجدار الزائر .. جدار السحب).

***

إن مجموعة (السقوط والعطش) للكاتب محمود العزب.. من الاصدارات التى ظلمها النقاد .. على أنها تمثل اضافة الى " مكتبة القصة العربية " تؤكد ريادة جيل الستينات لهذا اللون من الفن . وتؤكد قدرة الكاتب على مسايرة أحدث تكنيكات القصة.. كما تؤكد اخلاص محمود العزب وتفانيه للقصة القصيرة التى نرجو أن تزدهر أكثر على يديه..



"لا وقت للحـــــياة "
قصة: محمود عوض عبد العـــال

توطئة :

لا أريد فى هذة التوطئة أن أخوض فى العوامل ومعطيات العصر الجديدة التى ادت الى تغيير مسار القصة القصيرة فى مصر. فليس هنا مجال سردها .. لكننى أريد فقط أن أشير الى أن ثمة مجموعة من الشباب المصرى رأى القصة التقليدية لم تعد تناسب العصر واصبحت عاجزة عن التعبير عن العالم الداخلى للانسان المطحون حيث التمزق والانسحاق والغربة والرفض .. ومن ثمة كانت ارهاصات هذة الكتابات التجريبية الجديدة فى مصر .. والتى ظهرت فى أواخر الأربيعينات وأوائل الخمسينات على يد جيل جديد لم يعد يقنع بهذه الأشكال القصصية التى اضحت فى نظرهم أشكالا تقليدية باهتة .. لم تعد قادرة على استيعاب متغيرات العصر والتعبير عن جوانب العالم المتشابكة المعقدة .. فاقتحموا الساحة الأدبية بأشكال تكنيكية جديدة حطمت قواعد المألوف وجاءوا بأشكال جديدة لا تخضع للرؤية المنطقية وكونوا جماعة عرفت باسم جماعة الفن والحرية ١٩٤٠ . ثم دعمت هذة المحاولات فى أواخر الخمسينات بأعمال متفرقة نشرت بالمجلات على أيدى بدر الديب وفتحى غانم وأحمد عباس صالح وغيرهم .. وبعض القصص المتفرقة ضمن المجموعة القصصية ليوسف الشارونى ويوسفادريس وصالح مرسى وشكرى عياد وغيرهم . ثم كانت النكسة عام ١٩٦٧التى عمقت هذه الرؤية من خلال كتابات جيل الستينات تعبيرا عن التمزق والاحباط والضياع والهزيمة والاستلاب .. ثم تبلورت هذه الرؤية الجديده فيما يشبه الاتجاه عند جيل السبعينات . ومن ابرز كتاب هذا الجيل جميعا محمود عوض عبد العال (١).

مدخل

والناقد الذى يتعرض لعالم محمود عوض عبد العال يجد نفسه فى حيرة .. وليس مرد هذه الحيرة غموض والغاز واستغلاق هذا العالم .. لكن الحيرة تعود الى انه - الناقد - سيجد نفسة محاصر بوسائل تكنيكية وأدوات فنية هائلة .. فكتابات محمود عوض لا تحصر نفسها داخل مذهب فنى معين .. وانما يجرب الكاتب كل تكنيكات القص الحديث بحيث نستطيع أن نقول ان كتاباته مزيج من السريالية أو ما فوق الواقع والرمزية ، وتيار الوعى . فيستعير من السيريالية صورها الكابوسية ورؤاها الملغزة وبناءها المفكك وجملها المفتته واللعب المستمرعلى سطح اللغة . ويأخذ من الرمزية الايهام الملغز بالرمز الذى يدخل فى نسيج التجربة والموسيقى الناشئة من الايقاع النفسى والدوى الداخلى المحتدم .. ويأخذ من تيار الوعى التنقل الحر بين الداخل والخارج وبين بالوعى واللاوعى وتدخل الأزمنة والأمكنة وتعدد الازمنة فى المكان الواحد وتعدد الأمكنة فى الزمن الواحد والمونولوج الداخلى الصامت .. مما يجعل الحديث عن القصة القصيرة لدى محمود عوض عبد العال حديثا محفوفا بالمخاطر لا تخلو من المغامرة والمعاناة وولوجا الى عالم الكشف أو المصارحة الروحية..

وعلى المتلق ألا يتوقع من هذا اللون المراوغ أن يقدم له معنى محددا ، أو تيمة جاهزة أو شخصية نمطية معدة سلفا .. وانما عليه أن يستعد لتلقى شحنة من الاحاسيس وفيضا من المشاعره والتدفقات الحدسية .. يعيشها القارئ - لا يقرأها - وانما يعيشها من خلال نص أدبى ، أو صياغة لغوية لها عالمها الخاص ، ولها نظامها اللغوى وترابطاتها وعلاقاتها. الخاصة التى تختلف تماما عن اللغة النمطية الرتيبة .

إن محمود عوض عبد العال ، فى كل كتاباته ، يرفض ويحطم ويثور على كافة الاشكال الجاهزة والتقليد المألوفة، والانماط المعدة.. ومن ثم يصبح

عمل الناقد – كما قلنا مخاطرة لا تخلو من المعاناة.. لأن عمل الناقد حينئذ – كما يقول " بارت " –: " ليس اكتشاف معنى العمل الأدبى ، ولا حتى بنيته ، وانما هو اظهار عملية البناء نفسها ، أو اللعب المستمر بين سطوح المعنى "(٢).

وعلى القارئ – أيضا – لمثل هذة الكتابات الطليعة ألا يقف موقف المتلقى مسلوب الارادة او موقف المنصت يهز رأسة ان سلبا وان ايجابيا ، وانما يقف موقف المشارك فى لعبة خطرة يكون هو احد اطرافها ، لانه لن يجد أمامة طريقا ممهدا الى " موقف حيويى محدود الاطار " ولن يجد مجموعة من الصور المجازفية تضئ له مواقف القصة ، أو حتى مجموعة من الرموز والدوال يشغل نفسة بحلها .. وانما هى لحظات من الدهشة والتوتر والترقب الحذر ومحاولة مضنية لمتابعة الكاتب عبر تخوم عالمه بكل نتوءاته وهضابة.

والمتلقى ، من هذة الناحية يشارك ، المبدع رحلة البحث المضنية ، ولن تتحقق له المتعة المنشودة الا بالحوار المستمر بينه وبين النص .. ومعنى هذا أن القارئ العادى ليس هو الذى يتوجة اليه الكاتب بمثل هذه الكتابات .. وانما يتوجة الكاتب بمثل هذة الكتابات الى القارئ المثقف الواعى المتحفز الذى تمرس بمثل هذا اللون من القصص وعاناها معاناه يستطيع معها أن يخرج من النص بما يريد .. ويستطيع أن يستشعر " لذة الاختصار والايجاز النابع من انسجام واتقان الشكل واحكامة " كما يقول " وارد "(٣).

حوار مع النص :

وينسحب كل مامر على قصة " لا وقت للحياة " (٤) مدار هذة الدراسة وهى من أكثر كتاباته اثارة للدهشة والحيرة والتساؤل نتيجة الايغال فى الغموض والتغريب اللذين يصدمان المتلقى لأول وهلة ، الذى لا يلبث مع

القراءة الثانية المتأنية أن يستأنسها ويتكشف له كثير من جوانب عالمها الفنى .

ولقد كانت مفاجأة حرب أكتوبر هزة نفسية بالغة الخطورة .. ولما يزل شباب تلك الفترة فى غيبوبة الصدمة الأولى (النكسة) . ومع بداية الحرب لم تكن الرؤية قد اتضحت وفى ظنهم الأمل فى عودة الوعى واستعادة الكرامة .. سحقتهم هزيمة ٦٧ .. وافقدتهم التوازن .. وعاشوا حياة التمزق والبعثرة والاحباط . ومع مفاجأة الحرب وبعدها بقليل يختل التوازن لتصبح تلك الفترة من أخطر الفترات التى مرت بمصر .

وهذه القصة .. ترصد معاناة المحارب المصرى زمن الحرب.. الذى ذهب الى الميدان يحمل معه – داخل نفسه – ابنه واسرته .. ووطنه كله كما تعكس موقف الكتاب ونبض رجل الشارع تجاه الموقف برمته .. ومن ثم أخذت التساؤلات تنثال من أفواه الناس .. كيف ؟ ومتى والى اين ؟ .. " مالذى تريده الارض فى حالة رضا عن النفس "–" يحار فى سؤالى كلما عدت .. أين ؟ "–" أين الأولاد" – " لماذا مات ؟".

وليس فى القصة حدث نام بالمعنى المألوف .. يذهب الجندى الذى استنبتته هذه الأرض الطيبة فى أحد الأحياء الشعبية بمدينة الاسكندرية .. يذهب الى الميدان لاداء فريضة الجهاد .. وفى احدى الزيارات الخاطفة الى اسرته الصغيرة يعلم ان ابنه الوحيد قد مات ..هذا كل ما فى القصة .. لكن القضية .. كما قدمتها القصة – ليست مجرد موت الابن . انها قضية الجيل كله .. ومن ثمة راح " الكاتب " يجسد مأساة الوطن بأبعاده المختلفة ممثلة فى الجندى وابنه الذى مات من خلال الحركة الدائرية المتنقلة من الداخل الى الخارج ومن الوعى الى اللاوعى .. وعبر المستويات المتعددة..

وفى مثل هذة الحالة يصبح من غير المقبول أن يقدم اليك هذا التفتت والتمزق من خلال ترتيب منطقى منظم للأحداث .. فليس ثمة منطق ولا عقل

.. ومن هنا كان هذا المناخ العبث الذى يسود القصة مقبولا ومعقولا .. فى محاولة ناجحة ورائعة لاحداث نوع من التوازي بين الشكل والمضمون ..

ولأن بطل القصة .. ان كان ثمة بطل .. قد ذهب الى ميدان الحرب حاملا كل هموم وطنه .. فقد كان من الطبيعى ان تكون أول سمات القصة البارزة التى استقاها من " تيار الوعى " ذلك التداخل بين الوعى واللاوعى وبين الواقع والتهويمات الفانتازية .. أوبين الداخل والخارج .. ولعل هذا التداخل – الذى يحتاج من المتلقى الى التمرس لاستيعابه من أهم عوامل الغريب والغموض فى القصة وقد اتاحت له الحرية الكاملة فى التنقل والارتداد من الخارج للداخل فرصة مواتية فى توليد الصور العشوائية وبعثرتها فى تركيب غريب يبعث على الحيرة والدهشة..

لم تتعد القصة – مكانيا – نطاق العربة العسكرية (الجيبب) التى تحمل بعض الجنود فى مهمة عسكرية .. ومع تنقلها المستمر من منحدر إلى منحدر .. يتنقل وعى الكاتب تنقلا مضطربا من داخل السيارة الى بيته .. ثم الي السيارة مرة أخر .. ثم الى ابنة الذى مات..ليعود الى " واقعة " داخل العربة فى حركة دائرية .. وبشئ من التفصيل.. تبدأ القصة بمشهد خارجى يصور مجموعة من الجنود داخل عربة عسكرية :" مقعدان محشوران بكتل عسكرية داخل عربة جيب ".. ومن هذا الواقع الخارجى ترتد الشخصية المحورية الى داخلهالتطفو على سطح الوعى بعض الصور المخزونة فى اللاوعى حيث تعيش أسرته الصغيرة فى شقة صغيرة فى حى " كوم الشقافة " الشعبى .. وحيث " البلكون " الذى تعود أطفالة أن يلعبواداخلها .. فهى متنفسهم الوحيد.. وعن طريق التداعى تتحرك الصور المخزونة تبعا للمثيرات الخارجية .. ففى السطور الأولى من القصة .. وبينما لانزال مع الجنود " المحشورين "داخل العربة .. نصطدم فجأة بهذه العبارة " امرأة تدفع عربة أطفال ".. وكانت هذة العبارة هى المثير الأول لكل الصور التى طفت على سطح الوعى.. وشكلت بؤرة الحدث . بعدقليل وعبر التداخل

بين الخارج والداخل نعلم ان ابنه الوحيد قد مات . ويستطيع القارئ المتمرس أن يلملم شتات هذة المأساه من خلال هذا التنقل المستمر.. فى الصفحة الاولى من القصة نقرا : " فى كوم الشقافة .. كان الميت يتدلى بالحبال فى مسقط نور ذى فتحات فى جدرانة حتى يصل الى الطابق الذى سيرقد فيه " . وفى الصفحة نفسها نقرا بعد ذلك بقليل " أمه حبسته خوفا .. سذاجة الريفية فى المدينة .. ذبحتة .. علقتة فى زجاج البلكون " . وعبر التنقل المستمر تقف على بقية المأساة" تركتة امة مع اخوتة فى حجرة مغلقة .. ضاق المكان بالزمن الممطوط .. يصرخون.. يضربون بعضهم .. ينشبون عيونهم والباب الموصد والجدران .. جلودهم محروقة الدموع .. يترقبون وقع أقدامها .. لا تأتى الولد مستسلم لأفكاره التى تضيق عن رؤية الشارع .. حشر ساقه من خلال كسر فى زجاج البلكونة المعلقة تدلى يرتجف " .. وعندما عادت أمه من السوق تثرثر مع جارتها علمت الخبر .. لقد مات (منصور) . وفى حوار جنائزى بين الجندى وزوجتة فى احدى زياراته الخاطفة يعلم بالخبر المفجع " ابنك منصور مات" ..

ولا يعدم القارئ المتمرس – ازاء هذا العالم المستغلق – بعض المفاتيح التى يقدمها الكاتب لتضئ له الرؤية.. والتى يجدها مبعثرة فى ثنايا التجربة " داسوا كلبا غبيامغمض العينين "–" طفل يأخذ حبة عنب ويفلقها ويضحك ويأكلها "–" على عجل دخل مبتور الساقين لشظية" .. فاذا ما أضفنا الى هذه المفاتيح والاشارات المضيئة .. الجو الخانق فى العربة الجيب .. وكلمة " محشوران " فى العبارة التى بدأ بها القصة .. واننا فى زمن الحرب .. اتضحت لنا معالم القصة .. وتأكد لنا أننا بإزاء شخصية تعانى أزمة داخلية .. لم تستطع السنوات محوها .. وان هذة الازمة تتزامن مع ازمة الوطن ويصبح كل ذلك مبررا كافيا لما ساد القصة من مناخ عبثى .. ويكون الكاتب قد نجح – كما قلنا – فى احداث نوع من التوازى بين الشكل والمضمون .

ويستطيع المتلقى بعد هذة الجوله السريعة لكشف معالم هذة التجربة التى قد تبدو للبعض وكانها عالم مستغلق تماما .. يسطيع ان يقف على ما فى القصة من طاقات فنية هائلة - أخرى - كالرموز الجزئية الكثيرة مثل الكلب المغمض العينين .. ومبتور الساقين لشظية .واللفائف العائمة فى البحيرات المرة .. وهى كثيرة مبثوثة فى تضايعف القصة . وكالرمز الكلى الذى يجمع كل هذة الرموز .. والذى يتمثل فى الابن الذى مات .. رمزا لضياع جيل بأكمله . والعربة الجيب بمن فيها من الجنود رمزا للتكتل والتكاتف ومحاولة الخروج من هذا الحصار وهذة الأزمه .كما يستطع المتلقى أيضا أن يقف على هذة اللغة المشحونة المتوترة ذات المستويات المتعددة والتى تعكس الاضطراب والقلق النفسى .. وكذلك الحوار المرن الذى لم يات لمجردنقل الأفكار .. وانما جاء خيطا هاما فى نسيج التجربة يعكس التحاور المتصل والتساؤلات المتستمرةعن الواقع والمصير ..

هوامش

(١) من أبرز كتاب جيل السبعينات فى القصة القصيرة والرواية من خلال منظور تجريبى يحطم فيه قواعد المألوف فى القصة . له روايتان (سكرمر) ١٩٧٠ عن سلسلة كتابات معاصرةمصر- . و (عين سمكة) ١٩٨٠ عن دار الكتاب - بيروت . وله رؤية تشكيلية (فى صحن مصر) ١٩٧٨ عن جماعة اقلام الصحوه بالاسكندرية . له أربع مجموعات قصصية: (الذى مر على مدينة) ١٩٧٤ عن دار المعارف - القاهرة . و(علامة الرضا) ١٩٨٣ عن الهيئة العامه للكتاب سلسلة (المواهب) - القاهرة . و (حس البيت) ١٩٨٣ - عن المجلس الأعلى للفنون والآداب - الاسكندرية. و (تحت جناحك الناعم) عن دار ابها للثقافةوالنشر - الرياض ١٩٨٤.

(٢) د. شكرى عياد - مجلة فصول - يناير١٩٨١

(٣) The search for form-J.A.Ward - 1967-B

(٤) من مجموعته الأخيرة (تحت جناحك الناعم) ١٩٨٤ - ص ٤٤



كتابات " الماستر " ظاهرة لايمكن اغفالها ، كثر الحديث عنها وانقسم المهتمون حيالها بين مؤيد ومعارض ، وعلى الرغم من ذلك فهى آخذة فى الانتشار بحيث أصبحت تشكل وجها من وجوه الادب فى عصرنا الحديث . وقد اضطلعت " القاهرة " مشكورة برصد هذه الظاهرة ومتابعة الكتابات التى تصدر بها فى باب مستقل متابعة جادة فى جرأة وشجاعة . وقد كان لى ولازال - موقف تجاه هذة الكتابات ، فهى طريقة من طرق التوصيل حملت الينا ادبا جادا ناضجا ماكان له أن يرى النور لولا الماستر الذى لايكلف كثيرا..

و" أن نصنع جسرا من القش خيرلنا من ان نلعن القطيعة " . ثم تكشف لى بعد ذلك ان كتابات الماستر سلاح ذو حدين بعد ان وقعت يدى على بعض الكتابات الفنية العزيلة والتى لا تدخل فى باب الادب .. مقدماتومذيلة بكلمات المديح والثناء لاقلام غير متخصصة . والامثلة على ذلك كثيرة لدواوين شعرية ومجموعة قصصية لاتستحق مجرد الإشارة اليها .

لكن عندما تصدر مثل هذة الكتابات عن هيئة ثقافية رسمية بطريقة منفرة واخراج مهلهل وحروف متاكلة وسطور ممسوحة وأخطاء كثيرة جدا فى اللغة والنحو والاملاء، ولكتاب نقرأ لهم وتعتبرهم امتدادا للأجيال السابقة. عندما يحدث ذلك يصبح لزاما علينا التصدى لمثل هذه المحاولات

---

* نشرت بمجلة " القاهرة" العدد (٦٠) -يونية ١٩٨٦

حتى لايتهم النقد – كما حدث – بالتقاعس عن متابعة هذة الاعمال الادبية

من هذة الكتابات مجموعة " التصادم " للكاتب ملاك ميخائيل . وهو كاتب مبشر من جيل السبعينات من شباب الاسكندرية ؛ وهى من مطبوعات مجلة " نادى القصة" التى يصدرها قصر ثقافة الحرية . وكان يمكن لهذه المجموعة أن تعتبر اضافة جديدة لو أن صاحبه – ومعه هيئة التحرير – تريث فى الأمر واعاد فيها النظر وراجعها لغويا أو عرضها على ناقد متخصص قبل الطبع واهتم بشكل الكتاب وطريقة الكتاب . خاصة وان طريقة كتابة القصة القصيرة اصبحت – كما نعلم جميعا– تشكل خيطا فى نسيج القصة بما يحدث نوعا من التوازن بين الشكل والمضمون ولن نكتفى بالحديث النظرى بل سندخل فى مواجة مباشرة مع النص فى محاولة نقدية تحوى مجموعة " التصادم " ثماني قصص قصيرة وكلها تضرب على الوتر نفسة الذى عزف زملاؤه علية من جيل السبعينات حيث الضياع والانسحاب والانهزامية والعيش على هامش الحياة.وحيث العجز الكامل عن تحقيق الذات والفشل فى التكيف مع الواقع الذى لازال فى نظرهم –رغم التغير الجذرى – واقعا زائفا مشوها.

بطل قصة " ملك الشطرنج " –وهو هنا راوى القصة– انسان ضائع يقضى حياته متسكعا على مقهى من مقاهى القاهرة يكتفى بالمشاهدة ولا يفعل شيئا ، ولانه يعيش فى الظل وعلى هامش الحياة ولانه عاجز عن التكيف مع الواقع فهو لايرى الاشياء الامن خلال المرايا الكثيرة المعلقة على جدران المقهى . ولذلك تتكرر فى القصة كثيرا هذة العبارات : " رأيت فى المرآة "–" فى المرآةلمحت شابا .." – " شاهدت فى المرآيا" ومن خلال هذه المرايا بمدلولها الثرى ينقل لنا مايدور حوله ويركز على ماحدث لملك الشطرنج الذى سقط فى النهاية بعد بطولة استمرت اعواما امام شاب نحيل غريب لم يلبث رواد المقهى ان نصبوه ملكا جديدا " مات الملك .. يحيا

الملك ".

والقضية بعد ذلك ليست قضية " مات الملك .. عاش الملك" بقدر ماهى قضية البطل المقهور العاجز الذى لايجرؤ على المشاركة الفعلية فى اللعب .. لعبة " الحياة " هوايتى أن أشاهد واتفرج واتأمل دون أن اشارك بنفسى فى اللعبة الذين هم خارج اللعبة..".

واذا كان ملك الشطرنج والذى يعكس حياة الراوى قد سقط نتيجة العجز والتسكع واللامبالاه فان بطل قصة " غياب بدون اذن " قد سقط نتيجة تدخل القدر . حيث يصاب فى حادث تصادم على الرغم من أنه مهندس شاب ناجح . وقد يؤخذ على ذلك الحادث أنه غير مبرر فنيا و أنه ردة الى عالم المصادفات العجيبة .. لكننا لوأدركنا ترديد هذة العبارة " غياب بدون اذن" على لسان رئيسه فى العمل لادركنا السخرية المرة التى يقصد ها الكاتب من وراء الحادث.وفى قصة " القضية " يكاد البطل ينجح فى تحقيق ذاتة ويفوز على زميله المحامى المنافس له ..لولا المفاجأة التى تحدث وغيرت مسار القضية عندما اعترفت الموكلة بجريمتها فأضاعت على بطل القصة فرصة الفوز . فيخسر القضية ويسقط .

وأبطال قصص ملاك ميخائيل ازاء جحيم الواقع المؤلم يلونون بالحب يحلمون بلحظات امان بعيدا عن واقعهم الزائف . لكنهم مع ذلك يسقطون فى النهاية . يسقطون اما لعجز منهم أو لخسة فيمن احبوا او لتدخل القدر .. فالفشل والسقوط هو مصيرهم المحتوم . فى قصة " غياب بدون اذن " يتغيب المهندس الناجح عن عمله ويعتبر غيابه بدون اذن على حين انه كان على موعد مع محبوبته " أمل " -لاحظ مدلول الاسم – لكن القدر يتدخل وتصدمه عربةويصاب " بارتجاج فى المخ ونزيف داخلى " وفى قصة " آخر ماكنت اتوقعه " يلوذ بطل القصة الوحيده اليتيم بالحب أملا يرتفع به عن مرارة الواقع .. يذهب الى شقتة فوق سطوح احدى العمارات . وبعد جهد

مضن فى " الصعود " صعود السلم يجد خطابا فى انتظاره .ويتركنا الكاتب فى حيلة ذكية مشدودين بما فى ذلك الخطاب ليحدثنا عن علاقته بمحبوبته التى يعتقد أن الخطاب منها . وفى حلم ثقيل يسمع طرقا على الباب . وعندما يستيقظ يسمع دقا على الباب يختلط مع الحلم . وعندما يفيق يذهب ليفتح الباب الا أنه يجد " ثمة صوت خطوات يهبط السلم " ويهبط الحلم الجميل بعد أن حاول البطل الصعود .

ويظل الأستاذ " كمال " فى قصة " خيط مشدود الامل " ينتظر محبوبته على الترام حسب موعد مسبق . لكنها لاتأتى ابدا - يمر الترام تلو الترام . وفى النهاية وبعد أن تأكد فشله فى لقائها يقرر العودة " أتقدم خطوة واعود خطوتين . أتمشى متلفتا الى حيث قد أرى تراما قادما . أقرر المجئ غدا " وفى قصة " يحدث لكل الناس ". يتعرف البطل الى فتاة داخل القطار . تسقط حقيبتها فوق رأسه. وتكون الحقيبة سببا فى التعارف ، تطلب منه ان تجلس بجواره . وعندما يحمل حقيبتها ليودعها الى باب القطار عند المحطة التى ستنزل فيها ويعود الى مكانه لايجد حقيبته ولا يجد العجوز ويفشل فى العثور عليها . ويكتشف القارئ -فى مفاجأة ممجوجة - أن الفتاه قد اشتركت مع العجوز فى حيلة خسيسة لسرقة الحقيبة .

ويتردد فى قصص كاتبنا مايؤكد قهر الأبطال وعجزهم وغربتهم . يشعرون دائما بالاسى والحزن والوحدة . ودائما يحلمون وينتظرون ." ومازلت وحيدا على جسور القلق والانتظار " ما أحلى الامل وما اشد مرارة الانتظار "." أدفن فى أعماقى وقد لفقته بلفافات ضيقى بنفسى ،" وكانت هى كل شئ ولم أكن انا اى شئ .." أصبحت صفرا على اليسار، قصة(خيط مشدود للامل) ،" انا فى الظل " - " الظل كلمة مرادفة لكلمتى الظلم والظلام" ، (قصة دقات طول الامل) . ولابد أن ييأس الانسان " ، كثيرا ماتكون الفرص بين أيدينا وامام أعيننا لكننا لانحس بها ولانراها فنفقدها " ، ليس كل مايتمناه المرء يدركه " - " قصة ملك الشطرنج"وقصة ملك

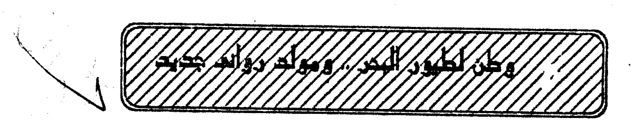
الشطرنج " من أجمل قصص المجموعة . ولذلك سنكتفى بها – خشية الاطالة . فى حديثنا عن المعالجة الفنية .

وهى قصة جيدة أوكان من الممكن أ تكون كذلك لو لم يفسدها الكاتب بتدخلاته المباشرةخلال عملية السرد. والامثلة على ذلك كثيرة نكتفى بقوله " فى أى لعبة مهما كانت بساطتها قدر ولو ضئيل جدا من التنافس حرب وقتال بين اثنين " – " احب الورد جيدا لكن ليس فى أيدي بائعيه " وكذلك اللغة التقريرية الفجة التى انتشرت كثيرا بين سطور القصةمن امثلة ذلك " – يخدع نفسه من يتصور أن الثروة يمكن أن تهبط عليه من السماء.. وهو جالس فى كسل يحتسى كوب شاى بارد على مقعد خشبى موجع فى مقهى بملؤه الطنين " – " بسرق نفسة من يدفع عشرة قروش ثمنا لاحلام يقظة وردية بمكنه ان يحصل عليها مجانا اذا نام نوما عميقا فى ليلة هادئة وعلى فراش نظيف دافئ " – " ماأشبه الشطرنج بالحياه بداية الدور تمثل يداية الحياة أو لحظة الميلاد ونهايتة تشبه نهاية الحياة او الموت . الدور نفسة يماثل العمر الذى نعيشة . الرقعة كالارض التى تتحرك عليها والمربعات تعبر عن حدود حركتنا ومحدودية قدرتنا قواعد اللعبة تشبة القوانين الطبيعية والفكرية والاجتماعية التى تحيط بنا ونعيش فى ظلها ، قطع الشطرنج تشبه الناس ..الخ. كما تكثر الاستطرادات والتزايدات التى لاداعى لها مثل حديثة عن الرديو وحديثه عن الورد وبائعة اليانصيب .. كذلكم حديثة عن " عم عباس " جرسون المقهى الذى خصه بحوالى صفحة كاملة فى بداية القصة .. ويشبة هذا صفحة كاملة لاداعى لها مهدبها لقصة " يحدث لكل الناس، ص ١٠٠ " والكاتب مولع بذكر عبارات تراثية يستشهد بها فى تقريرية فجة مثل قوله " الرزق يحب الخفية " . وتكون معك ويأخذها غيرك " " زيتنا فى دقيقنا " – " لو دامت لغيرك ماوصلت اليك " وكان لابد أن نشير الى الاخطاء النحوية والاملائية الكثيرة التى شاعت فى القصة وكذلك الصورة المهلهلة التى خرج بها الكاتب من تداخل الكلمات وتاكل الحروف

وسطور كاملة ممسوحة مما دفعنا الى التصدى لمثل هذة الكتابات فى محاولة نقدية جادة حتى يظل الماستر أداة جيدة من أدوات التوصيل ...


ثانيا


الرواية



جميل متى واحد من ابرز كتاب جيل السبعينات - لا على المستوى الكمى بل على المستوى الفنى - استطاع ان يحتل حيزا من خريطة القصة القصيرة فى مصر رغم قصصه القصيرة القليلة التى لاتتجاوز العشر والتى ننشرها تباعا فى مجلات: أمواج - روز اليوسف - النديم - ابداع ..

والقارئ يعرف جميل متى كاتبا للقصة القصيرة ولم يسبق له التعرف اليه عن طريق الرواية .. وهذة الرواية " وطن لطيور البحر "التى بين أيدينا هى أولى رواياته التى تعلن مولد روائى جديد يمثل بها اضافة جديدة الى الرواية المصرية المعاصرة ..

واذا كنا نؤمن مع بعض الدارسين بان العمل الأدبى ، وهو عمل متكامل له وحدته وخصوصياته وأنه كائن مستقل له تفرده وعلاقاته الداخلية الخاصه المستمدة من عناصر العمل نفسه .. وبالتالى فان تحليل هذا العمل

ينبغى أن يستمد من داخل العمل نفسة .. فاننا نتفق – ايضا – مع الكاتب ادوار الخراط فى ان العمل الأدبى أو النص القصصى " ليس عالما مغلقا على ذاته مصمتا ومسدودا فى أسوار اطاره النصى بل هو عالم مفتوح له علاقاته الرجعية الهامة التى من وظيفتها أن تفتح منافذ من الضوء على النص .. وهي علاقات تتراوح من موقعه فى ذلك النصوص الأخرى للكاتب وتشكله من خلال تطور العمل القصصى كله لهذا الكاتب الى موقعه من الوعى الاجتماعى بما يحمل من عوامل معقدة ومتشابكة ومتحركة ".(١)

هذه المراجع التى تفتح منافذ من الضوء على النص يمكن حصرها فى ثلاثة – الى جانب الدلاله النصية نفسها :

– ملامح الكاتب من خلاله أعماله السابقة .
– الظروف التى استنبتت الكاتب.
– مكونات الكاتب الشخصية .

ولا نريد ان نخوض فى هذة المراجع والمكونات .. ونشير الى الظروف الاجتماعية التى استنبتت الكاتب استنبتت فى الوقت نفسة أبناء جيله كله .. ذلك الجيل الذى تفتح وعيه الفكرى على فترة من اخطر الفترات التى مرت بتاريخ مصر .. وتبلورت مع تبلور فكره .. فعايش افرازات النكسة القبليه والبعديه وعاش مراحل التصدى والاستنزاف والصمود .. وعاش فترات الترقب والانتظار .. ثم كانت حرب اكتوبر والتغيرات الجذرية التى عاشتها مصر وحالة الدهشة والصمت التى اعقبت حرب أكتوبر .. ثم استعادة الوعى وعودة الروح .. وبذلك يكون هذا الجيل وليد مجموعة أزمات متتالية وصدمات صاعدة هابطة فهو وليد التناقض والتضاد بين الفعل والقول

(*) نشرت هذة الدراسة فى ذيل الرواية الصادرة عام ١٩٨٤

(١) مختارات القصة القصيرة فى السبعينات .

ينبغى أن يستمد من داخل العمل نفسة .. فاننا نتفق - ايضا - مع الكاتب ادوار الخراط فى ان العمل الأدبى أو النص القصصى " ليس عالما مغلقا على ذاته مصمتا ومسدودا فى أسوار اطاره النصى بل هو عالم مفتوح له علاقاته الرجعية الهامة التى من وظيفتها أن تفتح منافذ من الضوء على النص .. وهى علاقات تتراوح من موقعه فى ذلك النصوص الأخرى للكاتب وتشكله من خلال تطور العمل القصصى كله لهذا الكاتب الى موقعه من الوعى الاجتماعى بما يحمل من عوامل معقدة ومتشابكة ومتحركة".(١)

هذه المراجع التى تفتح منافذ من الضوء على النص يمكن حصرها فى ثلاثة - الى جانب الدلاله النصية نفسها :

- ملامح الكاتب من خلاله أعماله السابقة .
- الظروف التى استنبتت الكاتب.
- مكونات الكاتب الشخصية .

ولا نريد ان نخوض فى هذة المراجع والمكونات .. ونشير الى الظروف الاجتماعية التى استنبتت الكاتب استنبتت فى الوقت نفسة أبناء جيله كله .. ذلك الجيل الذى تفتح وعيه الفكرى على فترة من اخطر الفترات التى مرت بتاريخ مصر .. وتبلورت مع تبلور فكره .. فعايش افرازات النكسة القبليه والبعديه وعاش مراحل التصدى والاستنزاف والصمود .. وعاش فترات الترقب والانتظار .. ثم كانت حرب اكتوبر والتغيرات الجذرية التى عاستها مصر وحالة الدهشة والصمت التى اعقبت حرب أكتوبر .. ثم استعادة الوعى وعودة الروح .. وبذلك يكون هذا الجيل وليد مجموعة أزمات متتالية وصدمات صاعدة هابطة فهو وليد التناقض والتضاد بين الفعل والقول

(*) نشرت هذة الدراسة فى ذيل الرواية الصادرة عام ١٩٨٤

(١) مختارات القصة القصيرة فى السبعينات .

الشعارات المجلجلة والعمل الأجوف ظهور الطبقات الطفيلية – غياب المثقفين وعزلتهم – هجرة العقول والعمالة المصرية ..

كانت هذه الهزات والصدمات المتتالية هى التى أفرزت جيل السبعينات بكل ايجابياتة وسلبياتة .. وظل جميل متى يعبر عن هذة المتغيرات فى قصصة القصيرة القليلة .. والتى نستطيع ان نقول أن جميل متى الروائى لم يستطع أن ينسى جميل متى كاتب القصة القصيرة .. وان هذة الرواية التى بين أيدينا قصة قصيرة مطولة – ان صح هذا التعبير – فهذه الروايه – حجما – تتمتع بكل خصائص القصة القصيرة وأهمها التكثيف والتركيز الشديدين .. وبذلك خلت الرواية ان جاز لنا أن نحكم عليها مسبقا – من الاستطرادات والتزيدات والاطالات والحشو والمواقف المتعسفة والحوار الممل الذى تبيحة – أحيانا – الرواية .

والقارئ لرواية " وطن لطيور البحر " سوف يصاب بخيبة الأمل بعد القراءة الأولى .. وسوف يصدم صدمه شديدة .. ثم لم يلبث بعد القراءاة الثانية أن يشعر بمغاليق هذا العمل المصمت تحل شيئا فشيئا .. وانه بلاشك سوف يعثر من خلال العمل نفسة على بعض مفاتيح هذا النص التى سينفذ بواسطتها الى عالمه الرحب الفسيح .. وبعد القراءة الثالثه – ومثل هذا اللون من الكتابة يحتاج الى قراءة ثالثة – سيشعر – كما شعرت – بشئ من المتعة والغيظ فى وقت واحد.. الغيظ لأنه أتعبنى وجعلنى الهث وراءه .. محاولاالتقاط هذة الجزئيات المبعثرة والصور المفتتة وبلورتها فى رؤية كاملة .. والمتعة لانه سيجد نفسة بازاء عمل فنى متكامل يحترم عقلية القارئ وتدعوه للمشاركه فى عملية – الابداع – ولا بد أيضا أنه – المتلقى – سيشعر بأنه ازاء كاتب يمتلك ادواته ويديرها ببراعة فائقة .. وأنه يضن علينا .. فلا يعطيك مفتاح الرواية .. أو حتى مفتاح الموقف فى مواجهه صريحة وواضحة وانما يقلعه ويخفية بين ثنايا سطورة .. وعليك وحدك القيام بهذة المهمة الشاقة المحفوفة بالمخاطر .. وانه – ايضا – يضن عليك

بالمعلومة .. فهو يقدمها اليك قطرة قطرة .. نبدأ معه استجلاء مواقف الرواية منذ " استيقظ " عصمت راشد " - الشخصية المحورية فى الرواية - ذات صباح ليجد نفسة نائما تحت سلالم البيت الذى يسكن آخر طابق فيه" .. وكلما توغلت فى القراءه .. تداخلت الاحداث كما تتداخل الازمنة والامكنة .. وتتوه عنك ملامح الشخصية .. وانت فى محاولة شاقة للملمة شتات هذة الشخصية الممزقة المبعثرة .. ثم لاتلبث أن تتداخل الشخصيات وكأن ماعرفتة عن " عصمت راشد " كان عن السيسى أو محمود .. أو كأن هذة الشخصيات الثلاثة شخصية واحدة تجسد لك فى النهاية عمق المأساه ..

" وطن لطيور البحر " وهو عنوان الرواية مجموعة افرازات عصرية ممزقة وجيل تائه مغترب مهاجر " الغربة بالمعنى الذى تتحدث عنه لم احسها يوما .. لكنى بالطبع أحس غربة من نوع آخر "، أنها الغربة النفسية بعد أن ضاعت القيم واختلت المعايير وقلبت الموازين .. ومن هنا كان العنوان دالا لرؤية الكاتب ولرأيه فى عصره ورأى جيله بأكمله فالوطن يستقبل طيور البحر الغريبة المهاجرة إليه .. ويلفظ أبناءه..الكادحين المخلصين .. عصمت راشد والسيسى و محمود ثلاث شخصيات تكون شريحة عاشت فترة الضياع والغربة والتمزق .. جمعتها ظروف واحدة وكونتها مكونات واحدة عصمت راشد مدرس التاريخ العاجز .. يعيش الاحباط والعجز والتمزق .. جردوه من كل شئ .. جردته الحرب من رجولته .. وجرده المجتمع من انسانيته وسلبته عواطفه .. اغتصبوا وطنه وحياته وزوجته " يغتصب بيتى وزوجتى وتريدون منى أن أسكت " - " اغتصاب فى وضح النهار " والسيسى الذى تعرف إليه عصمت فى أحلك فترات حياته يعنى بالنسبة له " التعذيب والجوع وغسيل المخ فى معسكرات اسرائيل عاما ونصف يعود من الحرب ليباشر حياته التافهه فى كشك حقير كتب علية بالطباشير " ابراهيم السيسى " سمكرى من الدرجة الثالثه.. يهدده دائما شبح الازالة .. " ليتهم يتركونى لحالى .. شبح الازالة يهددنى فى كل لحظة " ومحمود

الطالب بكلية الطب يقضى حياته كلها وفترة تجنيده فى السجن الحربى من جراء عملة بالسياسة .. يفصل من كليته وتنتزع منة زوجتة الطلاق .. يخرج من السجن ولا زالت القيم الراسخة فى ذهنه تؤرقه وتعذبه " ولماذا يفرط انسان فى آدميته كأنها ترف لاتحتمله ظروف الحياة " ورغم كل هذه الاحباطات المتالية فانه لا زال يفكر فى الانتساب لكلية الآداب .. (لاحظ استشراق المستقبل من خلال الحاضر المؤلم).

وكان تيار الوعى بتداعياته وحيلة السينمائية هى أقرب الأطر البنائية لنمو الاحداث والشخصيات .. وقد نجح الكاتب فى تصور شخصيات الرواية من خلال تحركها الداخلى ومن خلال تداخلها حتى انك لاتستطيع ان تتوغل فى أغوار احدى هذه الشخصيات بمعزل عن الشخصيات الاخرى .. ورسم الشخصيات بهذه الطريقة أحدث لونا من التوازن بين المضمون الفوضوى والبناء المبعثر .. وكما تداخلت الشخصيات تداخلت الأزمنة بطريق الارتداد من الحاضر للماضى ومن الماضى للحاضر .. والارتداد من الواقع الى الحلم ومن الحلم الى الواقع .. فبينما تبدأ القصةبداية واقعية عندما " يستيقظ عصمت راشد ذات صباح ليجد نفسة نائما تحت سلالم البيت الذى يسكن آخر طابق فيه " يقوم من النوم ليجد أن زعيق القطار الذى كان يدوى فى أذنيه لم يكن الا مجرد حلم ومن واقعه المؤلم يعود ليجتر ذكرياته ويعيش حلمه مره أخرى عن طريق تداعى المعانى مستغلا كل تكنيكات القصة الحديثة ، ويسوقه تيار الوعى وتوارد الخواطر الى متابعة السيسى الذى يعيش حياة متأزمة تشبة تماما حياة محمود .. كما يشكل تداخل المكان لونا آخر من الوان التكنيك الجديد الذى استغلة الكاتب .. واستعاره من الحيل السينمائية وهو مايطلق علية " المونتاج " والمونتاج بالمعنى السينمائى يشير الى مجموعة من الحيل التى تستعمل لكى تظهر لنا توارد الخواطر والافكار وارتباطها ببعضها ببعض كتوارد المناظر المختلفة بسرعة الواحد تلو الآخر أو عرض صورة فوق صورة اخرى او احاطه

صورة رئيسية بصورة أخرى تمت لها بصلة ". (١)

وجميل متي على وعى تام بهذة الحيل التكنيكية الحديثة .. يبدو ذلك منذ القراءة الأولى للرواية ومن العناوين الفرعية التى وضعها لروايته فبدأ شكله المقطعى للروايه بهذا العنوان " لقطة قريبة " التى تعتبر بمثابة مدخل لمسالك الرواية .. ينتهى هذا المقطع الأول ليبدأ العنوان التالى (قطع) ويؤدى الترقيم من (١) الى (١٢) دوره الذى يشبة الدور الذى يؤدية المونتاج فى السينما حيث يتعامل من خلال هذة الأرقام تعاملا بارعا فى تصوير لقطاته البانورامية المزنوجة القريبة والبعيدة .

عن طريق العرض البطئ والسريع وتداخل اللقطات وتوبانها جميعا .. وبواسطة هذة الأدوات الحديثة تتجاور الامكنة: سلالم البيت - الشارع مقابر المنارة - العشش الصفيح - ميادين الحرب - القطارات - حدائق الزيتون - الحضرة -الواحات ...

-وكما تتداخل اللقطات فى الرواية يتداخل التصريح والتلميح والتجريد .. فبينما يجد القارئ نفسه يتابع الكاتب فى وصفه الواقعى الصريح اذ به ينتقل مره واحدة عن طريق تداعى المعانى ليلهث خلفة فى محاوله لفك رموزه ومغاليق فنه .. فهو احيانا يصرح واحيانا يلمح واحيانا كثيرة يوغل فى التجريد .. لكن القارئ لاتستكمل له المتعة الا باستكماله لمقاطع القصة وبمحاولته الشاقة لتجميع هذة اللقطات المبعثرة .. ويشكل المقطع الأخير فى الرواية مايسمى بلحظة التنوير فى القصة القصيره تحت عنوان " لقطة بعيدة " فى نهاية الصفحة الأخيرة من الرواية يتجمهر أهالى الواحه القابعة فى قلب الجبل حول جثة رجل غريب وينحنى المأمور على الجثة يفتش ثيابها " أخرج حافظة جلدية من الطراز القديم "..

---

(١) القصة فى الأدب الانجليزى ، الدكتور طه محمود طه.

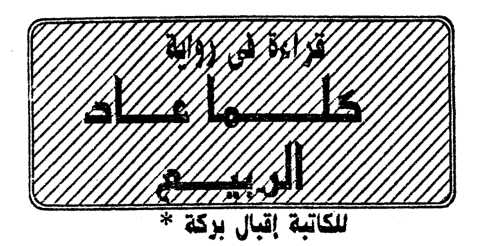
تقرير طبى

أصابته رصاصة بين الفقرتين الرابعة والخامسة أدت الى شلل بالطرفين السفليين تسبب عنه ارتخاء عصبى وفقدان القدرة : وتنتهى القصة بعد ان تنير هذة المقطوعة كل جوانب القصة وتفك كل ماستغلق منها ومن ثم يستشعر القارئ الراحة بعد أن ظل يلهث طويلا..

واذا كنا نحيى الكاتب جميل متى على هذا الجهد المضنى فى استخدامه لادوات التكنيك الفنى فاننا قد نأخذ عليه هذه السوداوية والقتامة التى تشيع فى الرواية.وهذه الادانه الدامغة القاسية التى سلبت كل ايجابيات تلك الفترة الحرجة .. فلا شك أن ثمة جوانب مضيئة تبدو مشعة وسط ضبابية هذة الرؤية .. كما نأخذ عليه هذا الايغال فى التجريد الذى وان كان من مقتضيات تكنيكه الفنى الذى أحدث به توازنا بين الشكل والمضمون الا أنه شق على نفسه وشق على القارئ العادى ..

وبعـــد

فان " وطن لطيور البحر " ستكون علامه مظيئة على طريق الرواية المصرية المعاصرة . تعلن عن مولد روائى جديد..



للكاتبة إقبال بركة *

ليست القضية قضية رواية جيدة ورواية رديئة .. فالمطابع تخرج علينا كل يوم بعشرات من الروايات .. منها القليل الجيد ومنها الكثير الردئ .. ولكن القضية هى هذه الضجة الكبرى التى سبقت اصدار الرواية - التى نحن بصدد قراءتها الآن - من خلال هذة الحملة الاعلانية المكثفة بجريدة الاخبار ترويجا لها .. فى حين ان ثمة روايات جيدة حقا تصدر دون ان يسمعَ احد عنها .. وان ثمة روايات جيدة اخرى لا يجد اصحابها وسيلة لنشرها ولو بطريقة الماستر ، وتصدر الرواية ويتضح للقارى المتمرس أنها - الرواية - بعد هذة الحملة الاعلانية المكثفة ضجة ولافن ،
ولا ينبغى ان تمر مثل هذة الرواية التى سبقت العاصفة من الاعلانات دون ان يقول النقد كلمته.

وقد صدرت هذة الرواية عن سلسلة " كتاب اليوم" فى كتاب يحمل عنوان " كلما عاد الربيع" للكاتبة اقبال بركة التى تعمل صحافية بمجلة صباح الخير " ، والكتاب يحوى هذة الرواية التى يحمل عنوانها مع تسع

* نشرت بمجلة " أدب ونقد ".

قصص قصيرة .. وسوف اقصر حديثي هنا على الرواية لعدة أسباب : منها أن الرواية هي العمل الذي ركزت عليه الكاتبة بدليل أنها جعلت عنوانها عنوانا للكتاب ، ولانها - الروايه- تستوعب الجزء الاكبر من الكتاب ، فهي تقع في ٨٢ صفحة في حين ان القصص القصيرة التسع ومعها التعريف بالكاتبة تقع في ٦٩ صفحة ، وثالثا لان الكاتبة صدر لها خمس روايات من قبل ، فهي اذن روائية مارست هذا اللون من الادب وتجيد السباحة فيه، ويصبح من حق النقد - بعد ذلك - ان يقول كلمتة.. واخيرا لان القصص التسع اقل بكثير من مستوى الرواية.

اعترف منذ البداية ان الكاتبة " اقبال بركة " استطاعت ان تشدني الى روايتها منذ سطورها الاولى .. واجبرتني على قراءتها في جلسة واحدة .. واعترف - ايضا - بانني بعد قراءة الصفحات الأولى اعتقدت اعتقادا جازما بان الرواية ستقول شيئا .وانها تختلف عن كثير من الروايات الاخرى لكاتبات أخريات .. حتى انني بعد ان وصلت الى منتصف الرواية تقريبا بدات اشفق عليها لهذاه المحاولات المضنية التي تبذلها الكاتبة لجذب القارئ .. وخفت ان تنفذ هذة المحاولات فتخسر قارئها ولما تنته الرواية ، وقد تبدت هذة المحاولات المضنية في اختبارها لهذا الطريق الاصعب في البناء الروائي .. ولاأعني بالطريق الصعب هنا استخدام تقنيات القص الجديدة او اقترابها من تخوم الرواية التجريبية الحديثة .. فالرواية - كما يبدو ومنذ الصفحة الاولى - رواية تقليدية شكلا ومضمونا .. لكنني أعني إنتهاجها لاسلوب " رواية اللقطة " أو " رواية الموقف " " الموقف بمعناه الفني لا الايدلوجي " الذي يستوجب التركيز والتكثيف والابتعاد عن الترسل والتزيد.. لكأنها قصة قصيرة مطولة.

والرواية كلها - من هذا المنطلق - اجابة عن سؤال طرحته في الصفحة الاولى : " اين ذهب رفقي؟ كيف ومتى جمع كل أشيائه وغادر البيت بلا كلمة ، بلا تفسير ، بل والأشد غرابة (الصواب بل الأشد غرابة)

بلا سبب"، ورفقى هذا زوجها .كان يعمل معها فى الشركة نفسها التى تعمل بها .. رفضت كل من تقدم لها طالبا الزواج منها ، وفضلته عليهم جميعا" .. دون ان تدرى لماذا .. واذا كان الكاتب حرا - على حد قول " أندريه جيد" - فى تحريك شخوصه فيجعل البطل - أو الكاتب الراوى - يرفض هذا ويفضل ذلك .. فان الذى نرفضه هذا التعسف فى اتخاذ هذا الموقف وهذه السذاجة فى الحوار الذى تم به هذا التفضيل : " بدأ الصداقة تنمو بيننا عن طريق العمل . كان يسلم بآرائى وينفذ كل ماأقترحة عليه من تنظيمات ومشاريع بلا مقاومة..

ذات يوم سألته:

- رفقى.. لماذا لم تتزوج حتى اليوم ..؟.

بغت لسؤالى .. وبعد تردد أجابنى بانه ليسى واثقا من المرأة التى أختارها قلبه ستوافق على الزواج منه .. كرهت ان تدور وتلف اكثر من هذا .. فسألته بصراحة:

- هل بحت لتلك المراة برغبتك فى الزواج منها ؟

اجاب وعيناه مثبتتان فى الارض - لم يحدث

- قلت له : ياللحمق .. وكيف تستنتج شيئا من فرض وهمى .. الا ترى ان الحياة تجرى كالحصان الجامح .. وان العاقل من يتشبث بلجامها ..

نظر الى فجأة وسألنى بشجاعة لم اكن اتوقعها منه :

- وانت .. لم لم تتزوجى حتى الان ؟ اجبت وعيناى مثبتان فى عينيه:- لان الغبى الذى أريده .. لايملك الجراة الكافية لطلب يدى ..

.. وتزوجنا " (ص ٨٠) .

ولا نريد ان نتوقف عندما فى هذا النص من سذاجة فى الحوار واستنطاق الشخصيات بلسان الكاتبة فى لغة تقريرية حادة (ياللحمق .. وكيف تستنتج شيئا من فرض وهمى.. الا ترى ان الحياة تجرى كالحصان

الجامح وان العاقل من يتشبث بلجامها) لكننا نشير فقط الى هذا الاختبار غير المبرر اجتماعيا وفنيا .. والى تعسف هذا الموقف لمجرد ادانة الزواج لتبرير احداث القصة ، كما اشفقت على الكاتبة وانا اشعر بمدى معاناتها وهى تستنبت بذور الشك والخوف والحيرة فى نفسها .. فها هى القصة تقترب من نصفها .. بل تتجاوز النصف دون ان يعود رفقى (تبدا الرواية من صفحة ٧٣ وتنتهى مع نهاية الكتاب صفحة ١٥٥) وتوقعت ، ولا شك ان القارئ المتمرس قد توقع معى ، ان الكاتبة " تخطط" لمفاجأة تفاجئ بها القارئ وتنهى بها الرواية .. وكان مبعث الخوف والشفقةأن يضيع كل هذا الجهد لمجرد المفاجأه - وهى المتعة الوقتية - .. تبحث وتكد وتعانى وتتوجس الظنون .. ثم يظهر (رفقى) فجأة دون ان يحدث شئ مما اوحت به الكاتبة الى القارئ .. وأكد هذا التوقع عند محاولة ايهام القارئ بتصديق ما يشاع عن زواج (رفقى) من سكرتيرته " أحلام " وسفرهما معاز الى احدى الدول العربية .. خاصة وان الاثنين قد تقدما معا فى وقت واحد بطلب اجازة بدون مرتب .. تلك الشائعة التى تلح عليها الكاتبة وتوحى بها للقارئ فى اكثر من موضع من الرواية " سأذهب الى مكتب رفقى مباشرة .. من حقى ان اعرف .. لماذا تركنى ؟ تذكرت احلام .. سكرتيرة قسم المشتريات .. لابد ستكون هناك .. وستسمع حديثنا .. وقد تحتد النقاش بيننا وتعلوا اصواتنا .. وقد اندفع مغادرة المكتب وشرارة الغضب فى عينى . هل اترك " احلام " تستمتع بهذا المشهد المثير .. وتشمت فى ؟ .. - " لا أعرف لماذا لاأرتاح لتلك المرأة..أحلام .. منذ اول يوم تسملت فيه عملى (عملها) كمساعدة لرفقى .. ابديت تحفظاتى عليها .. قاوم رفقى واصر فى عنادة على ان يبقيها معه .. لكننى لم أخرى ؟ (ص ٨١) - " سالتنى سعدية بلهفة : مالحكاية .. رفقى قدم طلب اجازة بدون مرتب .. اسمعينى جيدا .. انت لابد ان تعرفى .. أحلام أشاعت فى الشركة أن رفقى سيتركك ويتزوجها ..هل هذا الكلام صحيح ..؟ (ص ٨٤) - " وقبل ان استطرد فى تساؤلاتى القى عبد العظيم

بمفاجأة جديدة فى وجهى : احلام سكرتيرة القسم .. هى ايضا تقدمت بطلب اجازة بدون مرتب " (ص ٨٨) - " والذى حدث ان أحلام جاءتنى منذ ايام وفى يدها طلب الحصول على اجازة بدون مرتب ، ولما سالتها ان تضيف السبب لان مجلس الادارة لا يوافق على الطلبات غير المسببة كتبت بخط يدها : لمصاحبة الزوج فى رحلة عمل بالخارج .. وقلت لها : ولكنك لست متزوجة .. قالت : ساتزوج قريبا .. وسنغادر القاهرة فى اليوم التالى "(ص١٣٥) .

وتقع المفاجأة فعلا .. لكن قبل ان تنتهى احداث الرواية .. ففى صفحة ١٣٩ وبعد ٦٤ صفحة من ٨٢ صفحة هى حجم الرواية بعود " رفقى " دون ان يتزوج أحلام ودون ان يسافر معها الى احدى الدول العربية .. ونعلم انه كان فى الصعيد يحاول استرداد أرضه المغتصبة من عمه .. ونعلم ايضا انه رغم هذة القطيعة الكاملة بينه وبين زوجتة يعرف كل شئ عن حياة زوجتة .. يعرف قصة علاقتها بعبد العظيم بك مدير الشركة وانه يتسلى بها ولن يتزوجها لأنه مصاب بالعجز الجنسى .. واذا كانت المفاجأة - اذن - ليست الهدف من الرواية .. فماذا تريد الرواية ان تقول ؟ ..

قبل نهاية الرواية بعشر صفحات ، وفى الصفحة ١٤٤ تدير الرواية قرص التليفون فجأة وتتصل بالمحامى :" انا عفت الشربينى " .. موظفة بشركة .. اطلب تحديد موعد مع سيادتك ..أفندم .. نعم .. أريد أرفع قضية طلاق .. طلاقى من زوجى بعد عشر سنوات زواج.. نعم يوجد أولاد .. سبب الطلاق ؟ لم اعد أطيقه ياسيدى .. اصبحت العشرة بيننا مستحيلة " ولكن ماذا يحدث بعد هذا التوتر وهذة الغضبة؟ وبعد اتخاذ هذا القرار الحاسم ؟ لاشئ يخدم احداث الرواية او يساعد على نمو الخط الدرامى فيها .تستسلم الزوجة لهواجسها .. وتروح تدير بينها وبين نفسها محاكمة وهمية وتدين فيها الزوج والناس والقانون والمجتمع .. وتكون علاقة جديدة او تحاول توطيد علاقتها مع شاكر زميلها القديم الذى رفضتة زوجا لها

وفضلت عليه رفقى .. وتتخذ موقفا حاسما من صديقتها الوحيدة " سعدية " التى بات واضحا أنها - سعدية - كانت تطمع فى صداقتها .. كما تنتصر لنفسها من مدير الشركة الذى اتضح انه كان يتسلى بها .. وتعود الى اسرتها تحتمى بها وتستشيرهم فى مأساتها .. تلك الاسرة التى حاولت الكاتبة ان تقنعها بانها لا تعرف عن امر تغيب الزوج شيئا .. وتتفرغ لتربية اولادها .. وتنتهى الرواية .. مجرد " حشو " من قبيل تصفية الحساب .. كالذى تشاهدة فى الحلقة الاخيرة من المسلسلات التليفزيونية التى تزدحم بالحلول الكثيرة وبسد المنافذ التى فتحها المؤلف وكان حتما عليه اغلاقها ..

وكان من الممكن ان يتعاطف القارئ مع بطلة الرواية ويشاركها مأساتها.. وكان من الممكن - ايضا - ان تكون الرواية جيدة لو ان الكاتبة تخلصت من العيوب الفنية التى افسدت عليها عملها .. والتى تلخصها فيما يلى :

١- لم تستطع الكاتبة تبرير تغيب زوجها فنيا .. او انقطاع اخباره فجأة .. وجعلت من تغيبة وسيلة ساذجة لتبرير مواقف الرواية ..

٢- افتعلت الكاتبة مصادفة ممجوجة جمعت بين مطالب الزوج وسكرتيرته فى وقت واحد بأجازة بدون مرتب .. وتردد ذلك فى الرواية لتربط بين تغيب الزوج وطلب الاجازة .. ليتم لها تهيئة الجو واستعداد القارئ النفسى لتقبل احداث الرواية

٣- لا يستطيع القارئ ان يقتنع بجهل اسرة " عفت " واسرة " رفقى " بما حدث بين الزوجين وهما يعيشان فى مدينه واحدة .. ورفقى لم يغادر البلاد ..

٤- تعسف المواقف الكثيرة التى لا تقتضيها الرواية .. كالموقف الذى سقناه والخاص بالاتفاق على الزواج.

٥- انطاق الشخصيات بلسان الكاتبة فى حدة وفى اسلوب انشائى .. وفى الموقف الذى سقناه يدل على ذلك.

٦- لم تستطيع الكاتبة التخلص من الزوائد والاستطرادات والتزايدات الكثيرة التى حشت بها روايتها دون مبرر فنى مثل الحوار الذى دار بين الرواية وابنتى عبد العظيم بك.. ومثل الثرثرة التى دارت بين زملاء عفت فى المكتب .. ومثل الحديث الذى دار بين عفت وزوجها عن بيجماليون ..

٧- لغة السرد الحادة واللغة الخطابية والتقريرية التى انتشرت كثيرا فى الرواية مثل قولها " اختلفنا كثيرا .. رفقي وانا حول شخصية بيجماليون .. كان رفقى يراه على حق فى تحطيم تمثاله الجميل بعد ان تمرد على خالقه وتنكر لجميلة .. اما انا فكنت ارى تمرد التمثال على الزيف ورفضا للسيطرة " (ص ٧٩) - " بالقسوته .. بالقسوة الرجال عندما يحقدون " (ص٨١) - " الآن استطيع ان اواجه الدنيا بصدر مفتوح " واقول للجميع لا ترثو لحالى .. انا عرفت الحقيقة اما انتم فما زلتم تغوصون فى وحل الاوهام " (ص١١٢) - " زوجى الذى اخترته كان رجلا غريبا .. مملكتى كانت من القش فتناثرت مع اول عاصفة واجهتها وتركتنى عارية الوذ ببقية كرامتى حتى لاغرق فى الطوفان المجهول " (ص١١٨) .. وغير هذا كثير ..

٨- فى اطار الشكل ياتى السرد بين ضمير المتكلم وضمير الغائب فى فصل حاسم غير نابع من صميم التجربة ودون أن يوظف توظيفا حيا يجعل هذا التناوب خيطا فى نسيج التجربة .

٩- مضمون الرواية مستهلك .. فلم تخرج عن ذلك الموضوع الاثير لدى كاتباتنا والذى يدور حول الحب والزواج والطلاق .. على اننا ماكنا نود الاشارة الى ذلك .. وما كان لنا ان نفصل بين الشكل والمضمون .. فقط لو ان الكاتبة تناولت هذا المضمون برؤيه جديدة او من خلال معالجة فنية مقنعة.

ثانيا :

دراسات في الشعر

* من نصوص العصر الجاهلى
لقيط بن يعمر الأيادى
* المســــــاء لخليل مطران

من نصوص العصر الجاهلي

لقيط بن يعمر الإيادي :

هو لقيط بن يعمر بن خارجة بن عوثبان الإيادي . وقد اختلفت المظان الأدبية كثيرا في نسبته . وقد جاءت أخبار شاعرنا لقيط قليلة فلم تعطنا المصادر فكرة عن أجداده أو عن مولده ونشأته . وقد قدر الزركلي وفاته نحو " ٢٥٠ ق هـ - ٣٨٠ وأنه كان يحسن الفارسية واتصل بكسرى سابور ذي الأكتاف فكان من كتابه والمطلعين على أسرار دولته ومن مقدمي تراجمته (١) .

ومن هنا كان على علم تام بكل مايجري في البلاط الملكي لدولة الفرس. يقول عنه أبو الفرج الأصفهاني : " شاعر جاهلي قديم مقل . ليس يعرف له شعر غير هذه القصيدة . وقطع من الشعر لطاف متفرقة " (٢) .

أما السبب في قوله هذا الشعر فقد تضاربت حوله الروايات فمثلا رواية ابن قتيبة وهو من أقدم مصادرنا الأدبية يروي : " إن ايادا أغارت على أموال لأنو شروان فأخذوها . فجهز إليهم الجيوش فهزموهم مرة بعد مرة . ثم إن ايادا ارتحلوا حتى نزلوا الجزيرة فوجه إليهم كسرى بعد ذلك ستين ألفا في السلاح وكان لقيطا متخلفا عنهم بالحيرة فكتب إليهم هذه القصيدة " (٣) .

---

(١) الأعلام - الزركلي : ٣/ ٨٢١ .
(٢) الأغاني - الأصفهاني : ٢٦/ ٩١٠٤ .
(٣) الشعر والشعراء - ابن قتيبة : ١/ ١٩٩ .

وفي رواية اخرى يذكر الأصفهاني : أنه لما كان زمن سابور ذي الأكتاف أغاروا على السواد وغزوا ملوك آل نصر ، فأصابوا امرأة من أشراف الأعاجم كانت عروساً قد أهديت إلى زوجها فولي ذلك منها سفهاؤهم وأحداثهم فسار إليهم من يليهم من الأعاجم فانحازت إياد إلى العراق ثم عبروا الفرات وتبعتهم الأعاجم فخرج منهم غلام يقال له ثوب بن محجن فلقيته الأعاجم فقتلوه وأخذوا الإبل ولقيتهم إياد في آخر النهار فهزمت الأعاجم ، (قال) وحدثني بعض أهل العلم أن إياداً أباد عند ذلك الجمع ، حين عبروا شط الفرات العربي فلم يفلت منهم إلا القليل وجمعوا جماجمهم وأجسادهم فكانت كالتل العظيم وكان إلى جانبهم دير ، فسمي دير الجماجم وبعث كسرى الخبر فبعث مالك بن حارثة أحد بني كعب بن زهير بن جشم في آثارهم ووجه معه أربعة آلاف من الأساورة ، فكتب إليهم لقيط هذه القصيدة ،(١) .

ومهما قيل في أسباب كتابة هذه القصيدة فإن لقيطاً في النهاية حذر قومه يوم أن احس برغبة كسرى في غزو إياد فقال قصيدته العينية المشهورة يحدد لهم فيها أبعاد الموقف ، ويبين لهم حجم الخطر الذي يتهددهم حتى يكونوا على بينة من أمرهم ، فلا يؤخذوا على غـــرة فكتب إليهم قصيدته العينية المشهورة في صحيفة وجعل لها عنوانـــاً الهدف منها وهو خروج كسرى لغزوهم ، ثم صور ما هم عليه من الغفلة في حين أن الخطر جسيم والخطب جلل لذا فهو يخشى أن يكون

---

(١) الأغاني ـ الأصفهاني : ٢٦/٩١٠٥ ، ٩١٠٦

مصيرهم كمصير قوم عاد فجاء عنوان كتابه (١) :

سلام في الصحيفة من لقيط	إلى من بالجزيرة من إيـــــاد
بأن الليث كسرى قد أتاكم	فلا يشغلكم سوق النقـــــاد
أتاكم منهم ستون ألفـــا	يزجون الكتائب كالجـــــراد
على حنق أتيناكم فهـــذا	أوان هلاك كم كهلاك عـــــاد

....

من نصوص الشعر الجاهلي :-

قصيدة لقيط بن يعمر الإيادي :-

إنذار قومه وتخويفهم غزو كسرى :-

(١) يادار عمرة من محتلها الجرعا ... هاجت لي الهم والأحزان والوجعا
(٢) تامت فؤادي بذات الجزع خرعبة ... مرت تريد بذات العذبة البيعا
(٣) بمقلتي خاذل أدماء لاطاع لها ... نبت الرياض تزجي وسطه ذرعا
(٤) وواضح أشنب الأنياب ذي أشر ... كالأقحوان إذا ما نوره لمعا
(٥) جرت لما بيننا حبل الشموس فلا ... يأسا مبينا أرى منها ولا طمعا
(٦) فما أزال على شحط يؤرقني ... طيف تعمد رحلي حيثما وضعا
(٧) إني بعيني إذا أمت حمولهم ... بطن السلوطح لا ينظرون من تبعا
(٨) طورا أراهم وطورا لا أبينهم ... إذا تواضع خدر ساعة لمعا
(٩) بل أيها الراكب المزجي مطيته ... إلى الجزيرة مرتادا ومنتجعا
(١٠) أبلغ إيادا وخلل في سراتهم ... أني أرى الرأي إن لم أعص قد نصعا
(١١) يالهف نفسي إن كانت أموركم ... شتى وأحكم أمر الناس فاجتمعا
(١٢) إني أراكم وأرضا تعجبون بها ... مثل السفينة تغشى الوعث والطبعا
(١٣) ألا تخافون قوما لا أبا لكم ... أمسوا إليكم كأمثال الدبى سرعا
(١٤) أبناء قوم تآووكم على حنق ... لا يشعرون أضر الله أم نفعا
(١٥) أحرار فارس أبناء الملوك لهم ... من الجموع جموع تردهي القلعا
(١٦) فهم سراع التكم بين ملتقط ... شوكا وآخر يجني الصاب والسلعا
(١٧) لو أن جمعهم راموا بهديه ... شم الشماريخ من ثهلان لانصدعا
(١٨) في كل يوم يسنون الحراب لكم ... لا يهجعون إذا ما غافل هجعا

(١٩) خزر عيونهم كأن لحظهم ... حريق غاب ترى منه السنا قطعا

(٢٠) لا الحرث يشغلهم بل لا يرون لهم ... من دون بيضتكم ريا ولا شبعا

* * *

اللغــــة :ــ

١ ــ عمرة : اسم محبوبته . الجزع : رمل يرتفع وسطه ويكثر وترق نواحيه فيعشب فيحلها الناس . هاجت لى الهم : أثارته .

٢ ــ تامت فؤادى : تيمته أى عبدت وذللت قلبه . الجزع : منعطف الوادى وأراد بمكان فى ذات الجزع . الخرعبة : الشابة الحسنة القوام الحديثة السن الغضة . الخرعوب : المنثنى . العذبة : موضع على بعد ليلتين من البصرة أى بالموضع ذى المياه العذبة . البيع: كنائس النصارى : وقيل كنائس اليهود . والمفرد بيعة بالكسر . ومنه قوله تعالى " ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد .

٣ ــ الخاذل من الظباء والبقر : التى تخذل صواحبها فتتخلف عنهم وتنفرد مع ولدها . أدماء : الأدم من الظباء : بيض تعلوهن غبرة . طاع لها نبت الرياض : أى لم يمتنع عليها فأمكنها رعيه . تزجى : تسوق . الذرع : ولد البقرة الوحشية .

٤ ــ الواضح : الفم الذى تظهر فيه الأسنان بيضاء . الشنب : ماء الأسنان وبريقها . وأشنب الأنياب : أى أنياب حادة ذات بريق وصفاء . الأشر : حسن الأسنان وحدة أطرافها . الأقحوان :

نبت له نور أبيض كأنه ثغر جارية حديثة السن والجمع أقاح .

٥ ـ الشموس من الدواب الذى لايكاد يستقر فلا تمكن من الإسراج والإلجام وهو مثل : يقال لكل صعب متجبر . شموس . فلا يأسا مبينا : أى لا أرى منها يأسا ظاهرا فانقطع الأمل فى وصلها ولاأرى أملا يغرى بالوصال .

٦ ـ الشحط : البعد . يؤرقنى : يمنعنى النوم . الطيف : الخيال فى النوم . تعمد رحلى : قصده . حيثما وضعا : حيثما نزلت .

٧ ـ أمت : قصدت . بطن السلوطح : موضع بالجزيرة . الحمول : الإبل تكون عليها الأثقال خاصة . لاينظرن : لاينتظرن .

٨ ـ لاأبينهم : لاأستبينهم لتباعدهم عنى . طورا : أحيانا . إذا تواضع خدر : إذا تباعد وتراخى عنى ساعة لاأراهم . ثم يلمع اللمعة فيرتفع الخدر فى الآل تارة . والآل : السراب . والخدر : الهودج .

٩ ـ المزجى : الذى يسوق . الجزيرة : جزيرة بالعراق التى أغار عليها قومه ، مرتادا : من الارتياد وهو الطلب ، والنجعة أيضا طلب الكلأ وانتجعت فلانا : طلبت خيره .

١٠ ـ خلل فى سراتهم : أى أخصص سراتهم بإبلاغ رسالتى . وسراة القوم : خيارهم وأشرافهم وأصحاب الرأى فيهم . ونصع الرأى : اتضح فلا شبهة فيه .

١١ ـ اللهف : الأسى والحزن على شيء فائت • شتى : متفرقة • وأحكم أمر الناس : أبرم وأوثق •

١٢ ـ تعجبون بها : تسرون وتفرحون • الوغث : المكان السهـل الذي تغيب فيه الأقدام • الطبع : تدنس العرض وتلطخه • وهـو أيضا الصدأ الذي يعلو السيف واستعارة لما يكون على سطح الماء من الزبد ونحوه •

١٣ ـ لا أبالكم : جملة دعائية يقصد بها سخطه عليهم وعدم رضاه عـن سلوكهم • أوحشهم على فعل ما يدعوهم إليه • الدبى : صغار الجراد واحدتها دباة • سرعا : سرعة •

١٤ ـ تأووكم : عمدوا إليكم وقصدوكم • الحنق : الغيظ والغضب • لا يشعرون أضر الله أم نفعا : أي لا دين لهم ولا يراقبون الله عز وجل •

١٥ ـ تزدهي : تستخف وتستهين • ازدهيت فلانا : تهاونت به • وزهاه ازدهاه : استخفه وتهاون به • القلع : الصخور العظام • والقلعة الحصن الممتنع في جبل وجمعها قلاع وقلع •

١٦ ـ شوكا : يريد سلاحا حديدا • والصاب والسلع : شجران مران كنى بذلك عن السلاح والعدة وضربه مثلا لشدتهم •

١٧ ـ رامها : طلبها وحاولها • الهدة : صوت شديد تسمعه من سقوط ركن أو حائط أو ناحية جبل • شم : طوال • والشماريخ : رؤوس الجبال وأعاليها • شهلان : جبل بنجد • انصدع : انشق وتفرق •

١٨ ــ يسنون : يحددون . والسن : الحد . الحربة : دون الرمح وجمعها حراب لايهجعون : لاينامون إذا نام الغافل .

١٩ ــ خزر عيونهم : جمع أخزر وهو الذى ينظر بمؤخر عينه . اللحظ : النظر بمؤخر العين من أى ناحية . وهو أشد التفاتا من الشزر السنا : الضوء واللهب .

٢٠ ــ الحرث : الازدراع . من دون بيضتكم : من دون أرضكم . وبيضة القوم : ساحتهم ومجتمعهم .

* * *

التحليـــــل :ــ

١ ــ بدأ لقيط قصيدته التى ينذر فيها قومه ويحذرهم غزو كسرى إياهــم بالغزل على عادة الشعراء الجاهليين . فأخذ يتحدث عن صاحبته عمرة ويناجى دارها ويحيى طللها علها تجيب نداء . فقد أهاجت شجونه وأثارت همومه وأحزانه . وخطاب الديار فى مفتتح قصائدهم عادة جاهلية قديمة .

٢ ــ فقد تيمت قلبه حتى استعبدته وملكت عليه نفسه فهى فى عنفوان شبابها تمتلىء نضارة وتفيض حيوية ونشاطا وقد مرت أمامه قاصدة إحدى دور العبادة فزاد فى وله وأشعل نار حبه .

٣ ـ ثم أخذ في بيان صفاتها : فعيناها تشبه عيني الظبية الخالصة البياض التي تختلف عن صواحبها وأقامت على ولدها ترعاه . وهي تعيش في رخاء تروح وتجيء وتمرح بين الرياض وخلال المروج الخضراء فلا يمتنع عليها ولا يتعرض لها أحد بسوء ترعى مع ولدها فيتحقق لها الأمن ورغد العيش .

٤ ـ فثغرها مشرق مضيء وأسنانها بيضاء ذات بريق ولمعان وكأن هذا الثغر في وضاءته وبريقه المتدفق زهرة الأقحوان حين يلمع نورها وينصع بياضها .

٥ ـ ويتحدث عن أخلاقها فهي كالدابة الشموس التي لا تستقر على حال بل تتغير وتتبدل فأنا تقبل عليه وتطمعه في وصلها فيتبدد يأسه ويتجدد لديه الأمل ويمني نفسه بقربها . وأنا تعرض عنه فتستبد به الهموم وينقطع أمله في وصالها فحالها إقبال وإدبار . وصد ، ونوال .

٦ ـ وإذا كان هذا حالها وهو قريب منها . فإنه إذا بعد عنها ليسلاها عاوده طيفها وزاره خيالها . ومنعه النوم وإنه ليلح عليه كلما حل مكانا أو نزل منزلا وكأنها موكلة بعذابه في قربها منه وبعدها عنه . وكلمة زال في قوله " فما أزال على شحط يؤرقني " تفيد استمرار العذاب ودوامه .

٧ ـ وإن مشهد الفراق لايفارق عينه ولا يغيب عن خياله حين قصدت رجالهم بطن السلوطح . وقد علقت بهم القلوب وشدت نحورهم الأبصار في حين أنهم لاينظرون إلى من تعلق بهم . وغدا أسيرهواهم .

٨ ـ وفي أعقاب رحيلهم كان ينظر نحوهم وأحيانا يستبينهم لقربهم منه وأحيانا لا يراهم لتباعدهم عنه وتغيب السراب إياهم .

٩ ـ ويضرب الشاعر صفحا عن حديث الذكريات حديث الحب والوله الذي جعله مقدمة لقصيدته ليأخذ في غرضه الأصلي فيناجي من يرجوه إلى قومه طالبا رقدهم منتجما فضلهم مجدا في سوق راحلته ليبلغهم رسالة إنذار وتحذير ليعدوا العدة ويتخذوا الأهبة قبل أن يغزوهم كسرى .

١٠ ـ ثم يطلب إليه أن يبلغ قومه إيادا جميعا بفداحة الخطب وخطورة الموقف وأن يخص بالتبليغ سادة القوم وأهل الرأي فيهم فزمام الأمور بيدهم ولهم تنقاد أفراد القبيلة كلها . فقد اتضح الموقف وظهر العدو على حقيقته . ورأيه الذي بعث به إليهم . ويرجو ألا يخالفوه .

١١ ـ ثم أخذ في رسم صورة حقيقية لما عليه قومه فهو يرثى لحالهم ويأسى لتفرق كلمتهم وتشتيت أمرهم بينما عدوهم الذي يتربص بهم الدوائر قد أجمع أمره ووحد صفوفه منتظرا لحظة الانقضاض والثأر منهم .

١٢ ـ فهم في تراخيهم وغفلتهم عما يدبر لهم ورضاهم بما هم عليه دون أن يفكروا في العواقب كالسفينة التي تجرى في مجرى صالح للملاحة وتظل على ذلك مدة ثم لا تلبث أن تتعطل سيرها ويتوقف جريها بسبب جفاف الماء أو عطل أصابها فتبيت في قاع اليم .

١٣ ـ ثم أخذ يحثهم على التيقظ لملاقاتهم ويهول من شأن عدوهم

فينكر عليهم تراخيهم واستهانتهم . ولذلك يدعو عليهم بقوله :
لا أبا لكم وكيف يتأتى ذلك منهم مع أن عدوهم لا يحصى عددهم وسيأتون
إليهم مسرعين .

١٤ ـ وبعد أن صور حال قومه أخذ يصف لهم حال عدوهم . فهم قوم .
لا دين لهم ولا ذمة فلا يراقبون ربهم ولا يحفظون ميثاقهم . وإن
صدورهم لتمتلئ حقدا وغضبا عليكم ولذلك يحشدون إليكم قاصديـن
أن يشفوا نفوسهم ويذهبوا غيظ قلوبهم فلا تمكنوهم من ذلك .

١٥ ـ وقد ضموا إلى كثرة عددهم كفاءتهم الحربية وتمرسهم بالقتـال
فليسوا كغثاء السيل لا غناء فيهم ولا وزن لهم وإنما هم أولو بأس وشدة
يستهينون بالصعاب ويقتحمون الحصون المنيعة فيدكونها على أصحابها .

١٦ ـ وهم متشوقون للقائكم مستعدون لذلك يأتون إليكم سراعا بعـد
أن أعدوا العدة وأخذوا الأهبة يحملون لكم معهم الموت الذؤام .

١٧ ـ ولقد بلغت قوتهم حدا لو أنهم توجهوا بجموعهم الغفيرة نحـو
الجبال الشم لتصدعت من حدة أصواتهم وتهاوت من الضوضـاء
والجلبة التي تحدث من اجتماعهم .

١٨ ـ لقد جعلوا لقاءكم والظفر بكم شغلهم الشاغل وأملهم المرتقب .
ولذلك كانوا في استعداد دائم وتأهب مستمر لا يغفلون عن ذلـك
ساعة من ليل ونهار أما أنتم فتنامون ملء عيونكم غير عابئين بما يدبر
لكم غافلين عما ينتظركم .

١٩ ــ وهم حين يصلون إليكم يحدقون بأبصارهم فتخرج من عيونهم أشعة أشبه بنار الحريق وكأنه اللهب يريد أن لهم نظرات قاتلة يرهبون بها أعداءهم .

٢٠ ــ وليس لهم ما يلهيهم . أو يشغلهم عن التهيؤ للقائكم وكيف ينشغلون بغيركم وهم يرون سعادتهم في استئصال شأفتكم والقضاء عليكم .

* * *

حول القصيدة :

هذه القصيدة من أوثق الشعر بقائليه فهي شعر وجداني . يريد به الشاعر غاية مقصودة ذلك أن الخطر جاثم أمامه . والكارثة تكاد تحل بقومه . والعربي بطبيعته يتفانى في الحفاظ على قبيلته والحرص عليها ودرء الخطر عنها بكل ما يملك . ولو استدعى الأمر أن يبذل حياته فإنه يقدمها رخيصة . ولم يجد لقيط أمامه من سبيل لإنقاذ قومه إلا أن يبعث لهم بهذه الرسالة . يحدد لهم فيها أبعاد الموقف . ويبين لهم حجم الخطر الذي يتهددهم . حتى يكونوا على بينة من أمرهم فلا يؤخذون على غرة .

هذه القصيدة تقوم على عدة محاور رئيسية هي :-

١ ـ المقدمة الغزلية .

٢ ـ إنذار قومه بعزم الفرس على غزوهم مع تصويره لقوة عدوهم .

٣ ـ استنفار قومه وتحريضهم على مواجهة العدو .

٤ ـ صفات القائد الناجح .

وبذلك نجد أفكار القصيدة مترابطة . تشدها أواصر تربط بعضها ببعض بحيث تحقق لها الانسجام والتسلسل .

ففي المقدمة تحدث عن همومه وأحزانه التي أثارتها ديار عمرة محبوبته ونأيها عنه . كما تناول بعض مظاهر جمالها . وكيف أن خيالها يؤرقه ويمنع عنه النوم كلما زاره . وهو دائما يعتاده حين يأوي إلى فراشه . فيستبد به ويشغل باله . ويحول بينه وبين النوم فيوقعه فريسة

للوحدة ، والسهو ووحشة الليل ، وهى حين ترتحل مع قومها يزداد حزنه وتتضاعف همومه لهذا الفراق الذى يطول وربما لايعقبه لقاء .

والمقدمة على هذا النحو قد تكون تقليدية على عادة الشعراء الجاهليين الذين يصدرون قصائدهم بمثل هذه المقدمات من أجل التشويق وإثارة النفس لتتحفز للسماع وتنشط لما يلقى عليها بعد ذلك وقد تخرج عن كونها تقليدا فنيا وعرفا جرى عليه الشعراء إلى تصوير للحالة النفسية التى يعانى منها الشاعر ، بسبب ما ينتظر قومه من خطر داهم وعدو يتربص بهم الدوائر ، بينما قومه فى تقاتل ، كل تشغله مصلحته الخاصة عن المصلحة القومية العليا وهى أمن الوطن وسلامته .

وينتقل الشاعر بعد هذه المقدمة إلى الغرض الأصلى سالكا فى ذلك مسلك شعراء عصره فى طريقة التخلص والانتقال من غرض لآخر وكانت عادتهم فى ذلك أن يذكروا بعض الحروف كبل ، أو بعض العبارات التى تفيد الإضراب مثل عد عن ذا أودع هذا .

وفى هذا الغرض يطلب الشاعر ممن يحمل رسالته أن يبلغها قومه بالجزيرة على وجه السرعة وأن يخص منهم وجهاءهم وأهل الرأى فيهم فهؤلاء أهل الحل والعقد ، وبيدهم تبرم الأمور .

ولما كان لقيط يعمل فى ديوان كسرى ويتصل بكثير من رجالات الفرس فقد أتاح له ذلك بحكم موقعه - الاطلاع على كثير من أسرار الدولة ومعرفته بأمور الحرب والقيادة فإذا جاءهم الإنذار من قبله فلا مجال للشك فيه أو التردد فى صحة ما يبلغهم ، فقد استبان له أمرهم وتحقق

له عزمهم على الغزو وحين يسوق لهم هذا الإنذار يذكرهم بموقف عدوهم منهم ، فقد أجمعوا أمرهم ووحدوا صفوفهم ويخشى أن يكون قومه على خلاف ذلك ، بل إنه ليتحسر لهذا ويجزع له ، ثم أخذ يصور لهم يقظة الفرس واستعدادهم وإصرارهم على غزوهم وكيف أن قلوبهم تغيض حقدا وكراهية لقومه وهو يبغى من وراء ذلك أن يحمسهم ويشحذ هممهم ولاسيما حين يقفون على قوة الخصم وما يبيته لهم ، وفى سبيل ذلك ذكر لهم ان ماسا قسوف إليهم من الرجال لا يحصى عدده فهم كالجراد كثرة والرجل الحريص على قومه حين يرى ما يتهدد هم وهم عنه فى غفلة ينفرى كبده وتذهب نفسه حسرات ، فيجسم له الخطر وهذا ما فعله شاعرنا فهو يصور لهم جيش العدو بالجراد والنمل ويصدر البيت بالاستفهام التعجبى إذ يتعجب من موقف قومه العابث اللاهى ويدعو عليهم دعاء المشفق عليهم الحريص على مصلحتهم :

ألا تخافون قوما لا أبا لكم   أمسوا إليكم كأمثال الدبى سرعا

أو أنه يدعو عليهم لأنه لا يرضى عن حالهم حزين لما قد يئول إليه أمرهم من الاختلاف والشقاق :

يا لهف نفسى إن كانت أموركم   شتى وأبرم أمر الناس فاجتمعا

وحين يسير هؤلاء الخصوم إلى قومه لا يمشون على أقدامهم وإنما يطيرون شوقا إلى منازلتهم والقضاء عليهم ، ولقد جمع العدو جموعه مستعداً للزحف نحوهم مزدهيا بقومه متباهيا بجبروته وعظمته ، وأن هذه الحشود المجتمعة تصل إلى عددها فى أى مكان ، مهما كانت مناعته ،

في الجبال الشم أو القلاع المحصنة .

وهم جميعا مدججون بالسلاح . وقد عبر عن ذلك بكناية لطيفة فيها جمال الإيجاز ودقة التصوير في قوله :ـ

فهم سراع إليكم بين ملتقط شوكا وآخر يجنى الصاب والسلعا

فالصاب والسلع كناية عن العدة والسلاح . فهو بذلك يصور يقظة العدو وما أعده لهم من السلاح بأن كل فرد منهم إما أن يحمل سلاحا أو يحمل الموت الذؤام ليجرعه خصمه المهزوم .

وهم يوالون التدريب ويواصلون الاستعداد لا يغفلون عن ذلك ساعة من ليل أو نهار :

في كل يوم يسنون الحراب لكم لا يهجعون إذا ما غافل هجعا

فسن الحرب كناية عن التهيؤ والاستعداد . وترك النوم كناية عن اليقظة وشدة الحيطة والحذر .

ثم ذكر لقومه ما يخيفهم من عدوهم ليحملهم على الاستعداد للقائهم فالفرس علاوة على استعدادهم ويقظتهم حين ينظرون إليهم ويحدقون بأبصارهم تلمع عيونهم فيخرج منها شعاع كأنه نار محرقة شبت في غابة ضخمة فتصاعدت منها اللهب وتتطاير قطعه فملأت الآفاق .

وأخيرا يوضح لهم عزم الفرس على غزوهم . وتصميمهم على إبادتهم والخلاص منهم حيث لا يشغلهم شاغل عن هدفهم . بل لا يطلب لهم

طعام ولا يسيغ لهم شراب حتى يحققوا غايتهم وينجزوا ما اعتزموا عليـــــه :

لا الحرث يشغلهم بل لا يرون لهم   من دون بيضتكم ريا ولا شبعـــا

* * *

٢١ـ وأنتم تحرثون الأرض عن سفه ... في كل معتمل تبغون مزدرعا
٢٢ـ وتلقحون حيال الشول آونة ... وتنتجون بدار القلعة الربعا
٢٣ـ وتلبسون ثياب الأمن ضاحية ... لا تفزعون وهذا الليث قد جمعا
٢٤ـ وقد أظلكم من شطر ثغركم ... هول له ظلم تغشاكم قطعا
٢٥ـ مالي أراكم نياما في بلهنية ... وقد ترون شهاب الحرب قد سطعا
٢٦ـ فاشفوا غليلي برأى منكم حصد ... يصبح فؤادي له ريان قد نقعا
٢٧ـ ولا تكونوا كمن قد بات مكتنعا ... إذا يقال له افرج غمة كنعا
٢٨ـ يسعى ويحسب أن المال مخلده ... إذا استفاد طريفا زاده طمعا

• • •

اللغة :

٢١ـ السفه : الجهل والطيش والمراد غفلتهم عن أمرهم والمعتمل : موضع العمل مأخوذ من الاعتمال وهو أن يعمل الرجل بنفسه دون الاستعانة بأحد . المزدرع : الشيء المزدرع . يقال : ازدرع القوم اتخذوا زرعا لأنفسهم خصوصا أو احترثوا .

٢٢ـ تلقحون : تقومون بتلقيح الإناث . الشول : إناث الإبل قد شولت ألبانها أي جفت وذهبت . آونة : أحيانا واحدها أوان . الربع : الفصيل الذي نتج في أول الربيع . دار القلعة : دار الدنيا وسميت بذلك لأنها دار تحول وارتحال . وفي حديث علي كرم الله وجهه : احذركم الدنيا فإنها منزل قلعة أي تحول وارتحال والقلعة من المال ما لا يدوم .

٢٣ـ ضاحية : ظاهرة علانية . لاتغزعون : لاتخافون حتى تستعدوا للقتال . الليث هنا : كسرى . قد جمعا : أى جمع جموعه ووحد صفوفه .

٢٤ـ أظلكم : دنا منكم كأنه واقع بكم . الشطر : الجهة والناحية ومنه قول الله تعالى : " فول وجهك شطر المسجد الحرام " . الثغر : الموضع الذى يخاف منه هجوم العدو . الهول : الشدة والفزع قطعا : أى قطعة بعد قطعة .

٢٥ـ البلهنية : رخاء العيش ورفاهيته . الشهاب : الشعلة الساطعة من النار .

٢٦ـ الغلل : شدة العطش وحرارته والمراد بشفاء غليله ذهاب حزنه وكده . حصد : محكم من قولهم حبل حصد وهو المحكم فتله من الحبال والأوتاد والدروع . النقع : ذهاب العطش .

٢٧ـ المكتنع : المنكمش والمنقبض . كنعا : خضع وذل . والغمة : الغم والكرب .

٢٨ـ الطريف من المال : ما استحدثه الإنسان واكتسبه . وهو خلاف التالد الذى يرثه الإنسان .

التحليـــــل :ـ

وبعد أن صور يقظة العدو وتأهبه لملاقاتهم والانقضاض عليهـــــم ، أخذ في تصوير حال قومه ورآهم عليه من الغفلة والانشغال بسفاسـر الأمور التي لاتغني عنهم وقت الشدة وساعة اللقاء ، ثم أخذ يعـــدد مظاهر الغفلة •

٢١ ـ فهم مشغولون بحرث الأرض واستزراعها ، يبذلون فيها أقصــى طاقتهم : لا يدعون موطنا صالحا للزراعة إلا استغلوه •

٢٢ ـ وجعلوا ذلك شغلهم الشاغل واهتمامهم الذي يطغى على ماعداه يرعون الإبل ، ويستزيد منها بالتلقيح والولادة •

٢٣ ـ يأمنون شرعدوهم فلايخشون هجمته ولايخافون غدرته ، بينما كسرى قد جمع جموعه ، وأعد عدته استعدادا للقائهم •

٢٤ ـ فقد دنا منهم الخطر وكاد أن يحدق بهم ، وهو ولاشك خطـر عظيم يهدد أمنهم ويحيلهم إلى أسوأ حال •

٢٥ ـ ويتعجب من موقفهم وتتملكه الدهشة من أمرهم إذ لايزالون غافلين لاهين بما تحت أيديهم من زخارف الحياة ومتعتها ، بينما نــذر الحرب قد لاحت في الأفق ، وأصبح وقوعها وشيكا وأمرا محققا •

٢٦ ـ ثم ينصحهم بالتحلي بالرأي الصائب ، وأن يجمعوا أمرهم ويوحدوا كلمتهم •

ويتحلوا بالشجاعة ويصمدوا عند اللقاء ، حتى يلوح لهم النصر ، وتتحقق لهم الغلبة ، فيشفى الشاعر غليله ويطيب نفسا .

٢٧ ـ وألا يكونوا كالجبناء الذين ينطوون على أنفسهم ويعجزون عن مواجهة عدوهم ، هؤلاء إذا مادعوا إلى تفريج كربة ، أو كشف غمة هربوا من أداء الواجب وتقاعسوا وتلمسوا المعاذير .

٢٨ ـ وراحوا يثمرون مالهم للتكثر من متع الحياة ، وكأنهم مخلدون على ظهرها أو أن المال يخلدهم .

* * *

حول القصيدة :ـ

وبعد أن يرسم صورة حية لأعدائهم ووصف ماهم عليه من الاستعداد واليقظة ناسب أن يصور حال قومه كذلك وماهم عليه من الانشغال والغفلة ويبدو أنه كان مطلعا على أحوالهم عارفا بأخبارهم ، فهم مشغولون بالحرث والزرع ، وتربية الإبل ، وتثمير المال ويسجل عليهم بذلك غفلتهم وحمقهم وجهلهم بما يدبر لهم حيث إنهم لايدعون موضعا يصلح للزراعة إلا وشغلوا بزراعته وتلهوا بالعمل فيه ، وحين أراد أن يبين أن ذلك عادتهم ودينهم وأنهم قائمون على ذلك لاينفكون عنه أتى بالمضارع الدال على التجدد والاستمرار فى قوله (تحرثون ، تبغون تلقحون ، تنتجون) للدلالة على أن هذه أوصاف كانت لهم فى الماضى ، وملازمة لهم فى الحال وربما لازمتهم فى المستقبل ، وهذا

مايحزنه وما حدا به أن يصف فعلهم هذا بالجهل والسفه والبعد عن السداد والرشاد إلى أنهم لاينصرفون إلى الزراعة ورعى الإبل والاستكثار من نتاجها إلا إذا كانوا آمنين وقد صور ماهم عليه من الاستغراق في الغفلة والدعة بالثياب التى تعمهم وتحيطهم من كل جانب للإشارة إلى أنهم في ثبات عميق •

وتلبسون ثياب الأمن ضاحية لاتفزعون وهذا الليث قد جمعا

فهم آمنون مشغولون بجمع المال وتثميره بينما عدوهم يفزع للانقضاض عليهم ولعل فى هذه المقابلة بين حالهم وحال العدو مايستفزهم ويستنفرهم • وفى تصوير كسرى بالليث مايساعد على تحقيق هذا الغرض ومرة أخرى يصورهم بالقيام لأنهم يمرحون ويلهون مستمتعين بحاضرهم بينما نذر الحرب قد لاحت فى الأفق وبدا وقوعها وشيكا فماضيهم مع الفرس وما جرى بينهما من الوقائع يدعوهم أن يكونوا دائما على أهبة الاستعداد ومن هنا كان تجسره على قومه فى قوله " يالهف نفسى " وتوجيه اللوم لهم إلى حد أن يدعو عليهم فى قوله " لاأبالكم " وتكاد نفسه النفس تذوب حسرات وينفطر قلبه على مآل إليه حال قومه من الغفلة وترك الاستعداد وكأن الحرب لاتخطر لهم على بال • بينما عدوهم عينه يقظة عليهم • وهذا مايوحى به قوله :

فاشفوا غليلى برأى منكم حصد يصبح فؤادى لكم ريان قد نقعا

ويخشى أن يشغلهم حب المال عن ملاقاة عدوهم أو يورثهم الجبن فيتحولون إلى حراس للمال ظانين أن المال يخلدهم •

ولا تكونوا كمن بات مكتنعـــا ... إذا يقال له افن غمة كنعـــا
يسعى ويحسب أن المال مخلده ... إذا استفاد طريقا زاده طمعـــا

وهكذا استطاع الشاعر أن يصور حال قومه اللاهين الغافليـــن وواقعهم ووضع هذه الصورة بجانب ما رسمه لعدوهم من اليقظة وإعـــداد العدة والتهيؤ للغزو .

* * *

استنفار وتحريض لمجابهة الغزو :ـ

٢٩ ـ فاقنوا جيادكم واحموا ذماركم   واستشعروا الصبر لاتستشعروا الجزعا
٣٠ ـ ولا يدع بعضكم بعضا لنائبة   كما تركتم بأعلى بيشة النخعا
٣١ ـ صونوا جيادكم واجلوا سيوفكم   وجددوا للقسى النبل والشرعا
٣٢ ـ اذكوا العيون وراء السرح واحترسوا   حتى ترى الخيل من تعدائها رجعا
٣٣ ـ واشروا تلادكم فى حرز أنفسكم   وحرز أهليكم لاتهلكوا هلعا
٣٤ ـ فإن غلبتم على ضن بداركم   فقد لقيتم بأمر الحازم الفزعا
٣٥ ـ لاتلهكم إبل ليست لكم إبل   إن العدو بعظم منكم قرعا
٣٦ ـ لاتثمروا المال للأعداء إنهم   إن يظهروا يحتووكم والتلاد معا
٣٧ ـ هيهات لا مال من زرع ولا إبل   يرجى لغابركم إن أنفكم جدعا
٣٨ ـ والله ما انفكت الأموال مذ أبد   لأهلها إن أصيبوا مرة تبعا

اللغــــة :ـ

٢٩ ـ اقنوا جيادكم : الزموا خيولكم . الذمار : كل مايلزم حفظه وحمايته والدفاع عنه وإن ضيعته لزمك اللوم . واستشعروا الصبر : عليكم بالصبر واجعلوه كأنه شعار ولباس لكم وأهل الشعار ماولى جسد الإنسان من الثياب دون سواه . الجزع : ضد الصبر .

٣٠ ـ النائبة : النازلة والمصيبة بيشة : اسم قرية فى بلاد اليمن والنخع قبيلة من الأزد أو من اليمن رهط إبراهيم النخعى .

٣١ ـ الشرع : الأوتاد الواحدة شرعة مادام مشدودا على القوس أو هو

الوتر مشدودا كان على القوس أو غير مشدود .

٣٢ ـ أذكوا العيون : أكثروا من إرسال الطلائع والجواسيس لكشف العدو . أو المراد : أحدوا النظر . السرح : شجر كبار عظام يستظل بظله . التعداء : العدو السريع . رجعا : جمع رجيع وهو الضامر الذي قد ذهب لحمه فقيل له رجيع سفر .

٣٣ ـ أشروا : من شرى ضد باع . التلاد : المال القديم والموروث . الحرز : المكان الذي يحفظ فيه المال . والهلع : شدة الجزع .

٣٤ ـ على ضن بداركم : عدم التفريط فيها والتقصير في الدفاع عنها . الحازم : العاقل المميز ذو الحنكة .

٣٥ ـ القراع والمقارعة : الضرب بالسيوف .

٣٦ ـ ثمر المال : نماه وكثره . إن يظهروا : إن يغلبوكم . وفي التنزيل إنهم ان يظهروا عليكم يرجموكم . يحتووكم : يأخذونكم جميعا من حويت الشيء بمعنى جمعته وأحرزته .

٣٧ ـ الغابر : من غبر بمعنى مكث ويريد بهم الذين يعيشون معهم ويبقون بعد الحرب . الجدع : القطع البائن في الأنف والأذن والشفة واليد ونحوها وجدع الأنف كناية عن الذل والخضوع .

التحليـــــل :ـ

ثم بعد أن سجل عليهم غفلتهم وتوانيهم عما يدبر لهم أخـــــذ يستنفرهم ليهبوا من غفلتهم ويستعدوا للقاء العدو وبدأ يرسم لهـــم سبل مواجهته .

منها العناية بالخيل والحفاظ عليها . وإذا كان العربي بطبيعته محب الخيل ويتفانى في خدمتها فإنه يؤكد لهم على رعايتها والقيـــام عليها لما لها من أثر في حياتهم . فهي عدتهم في الحياة وذخيرتهم في الشدة ولذلك كانوا يهيئون لها أفضل الأطعمة فيخصونها بألبـــان الإبل في أوقات الشدة والجدب وربما لاينال أحد من الأهل ذلك الاهتمام وربما كانوا يفضلونها على أبنائهم كما يوحي بهذا . ويؤكد لهم علـــى الخيل ليدافعوا بها عن وطنهم ويحموا عرضهم . ويدعوهم أن يتحـــلوا بالصبر والثبات وألا يجعلوا للخوف والجزع سلطانا على نفوسهم وأن يشد كل منهم على يـــد الآخر ليكونوا جميعا على قلب رجل واحد ولا سيما في وقت الشدة وساعة المحنة التي تدعو إلى جمع الشمل ووحدة الكلمـــة حتى يتمكنوا بذلك من دفع الأذى ورد البلاء ثم يلح على ضـــرورة العناية بالخيل والمحافظة عليها وملازمة التدريب بها . لأنه يـــدرك الأهمية القصوى والغاية من وراء اشتراك الخيل والاعتماد عليها فـــي ساحة القتال كما يطلب إليهم أن يعدوا سيوفهم ويصقلوها ويجددوا القسي ويشدوا أوتارها .

ومن تمام الاستعداد وأخذ الحذر أن يبثوا عيونهم ويبعثوا بطلائعهم من الرجال خلف خطوط العدو . يسترقون أخبارهم ويهتكون أستارهم

ليقفوا على قوتهم ومدى استعدادهم وأن يكون ذلك شيء أساسي في مواجهتهم ببذل هؤلاء الرقباء جهدهم في إنجاح مهمتهم ولو اقتضى ذلك أن يعودوا بخيولهم هزيلة قد نحل شعرها وذهب لحمها فصونوا تلادكم في قلوبكم ودافعوا عنها وأهلكم وضنوا بها على الأعداء ولا تهلكوا جزعا وخوفا .

وبعد أن يأخذوا بالأسباب فإن ظهروا على عدوهم وانتصروا عليهم فقد تحقق مايرجون . وإن لم يكتب لهم النصر فقد قدموا لأنفسهم عذرا ونحوا عنهم اللوم . ثم أراد أن يبين لهم أن مايشغلون به أنفسهم من تنمية المال وتثميره لاقيمة له إن فاجأهم العدو وتغلب عليهم فنهاهم عن التلهي بالإبل والانشغال بها بعد أن بدت نذر الحرب وأصبح العدو منهم قاب قوسين أو أدنى .

يقول لهم " ليست لكم إبل " أي هي ليست لكم إن حلت بكم الهزيمة وظفر بكم عدوكم لأنهم حينئذ سوف يأخذونكم جميعا ويصبح مالكم غنيمة في أيديهم يستوي في ذلك التالد منه والطريف . فإن لم يستجيبوا لنصحه وينصاعوا لتحذيره . فكأنما يثمرون مالهم لعدوهم ولن ينتفع من بقي منهم . بل يذهب بذهابهم .

ثم يقسم لهم أن المال منذ الأزل تابع لأصحابه يذهب بذهابهم ويربو ويتجدد بعزهم وقوتهم .

حول القصيدة :ـ

وبعد أن سجل الشاعر حال كل من الفريقين أخذ يستنفر قومه ورسم لها طريقة اللقاء وأسلوب مواجهة الخطر ، وهو هنا يبدو حكيما ناصحا حين يوجه حديثه لبنى قومه يطلب منهم إعداد العدة لهذا الموقف العصيب ، ويتمثل ذلك فى الحفاظ على الخيل والاهتمام بها وحسن تدريبها وقد جعلت حياتهم الحربية الخيل أثيرة لهم مفضلة على غيرها لما تقوم به من مهام فى الحرب والسلم ويعجز عن أدائها سواها ، ولذلك عدوها بمثابة أولادها ، ونظراً لأهمية الخيل ودورها فى المعركة أعاد الحديث عنها ثانية فى قوله صونوا جيادكم واجلوا سيوفكم وجددوا القسى النبل والشرط كذلك يتمثل فى التذرع بالصبر على تحمل الشدائد وترك الجزع والحذر حتى يكتب لهم النصر ، وحين يحثهم على التمسك بالصبر يصور لهم هذا الأمر فى صورة جميلة إذ يصوره لهم بصورة الشعار واللباس ، ليتمثلوه حقيقة ويصاحبهم فى كل مواقفهم .

"........... واستشعروا الصبر لا تستشعروا الجزعا" كما يتمثل فى اجتماع الكلمة ووحدة الصف ، بأن ينزعوا من قلوبهم ما فيها من تباغض وتحاسد ، ويجعلوا شعارهم حماية الذمار مهما كان الثمن :

ولا يدع بعضكم بعضا لنائبة كما تركتم بأعلى بيشة النخعا

ووسيلتهم لذلك السيوف الصقيلة والقسى بأوتارها ، وإذكاء العيون وإرسال الرسل للاطلاع على العدو واستراق أخباره .

هذه هى وسائل القوة التى يلاقون بها عدوهم ويؤملون النصر عليه

ويلاحظ أن الشاعر استخدم أسلوب الأمر وهو يدعوهم أن يأخذوا بأسباب القوة وحذرهم من كل ما يشغلهم عنها وهو تثمير المال ويبدو أنهم كانوا مولعين بحبه والتعلق به وكذلك ساق هذا التحذير في أربعة أبيات تتقارب في معناها ، وفي كل بيت يذكر القضية والدليل عليها ليحملهم على الاقتناع ويدعوهم للاستجابة ، يقول في نهيهم عن الانشغال بالإبل وتثميرها " لا تلهكم إبل ليست لكم إبل " لأنهم لو استمروا على غفلتهم وأصموا آذانهم عن الاستجابة لتحذيره تصبح هذه الإبل ملكا للعدو وهم الذي يفجئوهم ويستولى عليها لاستحالة لاسيما وقد دقت طبول الحرب وأصبحت على الأبواب " أن العدو بعظم منكم قرعا " . ويقول في نهيهم عن الانشغال بالمال " لا تثمروا للأعداء " إنهم لا يثمرونه لأنفسهم أو لأبنائهم ، وإنما يثمرونه لعدو وإن انتصر عليهم فتك بهم واتخذ أموالهم نهبا وغنيمة ، ولا شك أن هذا يدعوهم إلى اليقظة والتفكير فيما هم عليه " إنهم إن يظهروا عليكم يحتووكم والتلاد معا " وحتى من بقي منهم على قيد الحياة بعد المعركة وسلم من ذل الأسر وهوان القيد هيهات أن يستفيد بهذا المال ، لأن العدو لن يمكنهم من ذلك :

هيهات لا مال من زرع ولا إبل يرجى لغابركم إن أنفكم جدعا

ويؤكد على هذه الفكرة في البيت الذي يليه ، والمال تبع لأصحابه يضيع ويتبدد بذهابهم ويكثر وينمو في وجودهم ، ويقسم بأن هذه حقيقة جلية وثابتة منذ زمن بعيد فهي سنة من سنن الاجتماع .

إذ هما زينة الحياة .

ويلاحظ أن الصفات التى خلعها الشاعر على القائد جاءت خالية من التشبيهات ومن الصور البيانية الفضفاضة التى تحتاج إلى التأنق وإدامة النظر . لأن الموقف لم يكن يسمح بمزيد من التدقيق فى رسم الصور الفنية . ولذلك لجأ إلى سرد هذه الصفات فجاءت على هذه الصور التقريرية .

والقصيدة فى جملتها تأخذ طابع التحذير والتنبيه كما يشير إلى ذلك قوله :

ألا تخافون قوما لا أبالكم　　أمسوا اليكم كأمثال الدبى سرعا

وقوله :

فهم سراع إليكم بين ملتقط　　شوكا وآخر يجنى الصاب والسلعا

وقوله :

فى كل يوم يسنون الحراب لكم　　لا يهجعون إذا ما غافل هجعا

ولعل تكرار أسلوب النداء على قومه . مع قافية العين المطلقة مايعطى هذا الإحساس وكأن الشاعر صعد على مكان عال وأشرف منه على قومه ثم أخذ يصيح فيهم وينادى بأعلى صوته ليحذرهم مباغتة العدو .

وبعد أن أفرغ الشاعر مافى نفسه وأفضى بكل ما لديه من نذر ونصائح صاغها من درب نفسه وفيض شعوره وإحساسه بخطورة الموقف فجاءت تقطر حبا وإخلاصا أحس بأنه قد أراح نفسه وأرضى ضميره . وأدى واجبه وعليهم وحدهم تقع تبعات الأمور :

لقد بذلت لكم نصحي بلا دخل   فاستيقظوا إن خير العلم ما نفعا
هذا كتابي إليكم والنذير لكم   لمن رأى رأيه منكم ومن سمعا

التعليق على القصيدة :ـ

القصيدة جاءت من بحر البسيط وهي نفثة شعرية ونغمة حزينة توحي بالوفاء لقومه وتبنىء بالإخلاص والمحبة . وتذكر الأخبار أن القصيدة حين وقعت في يد كسرى قطع لسانه وما كان ذلك ليثني الشاعر عن مهمته . أو يؤثر على ولائه لقومه . ذلك لأن ارتباط الشاعر بقضايا قبيلته ومصيرها جعله يستهين بكل شيء حتى لوضحي بعضو من أعضائه أو بحياته كلها .

وربما لجأ الشاعر إلى الحيلة وحسن التدبير ليصل نذيره لقومه حين يكون مغلوبا على أمره . فالشاعر ما كان لينسى قومه أو يضن عليهم بالنصح والتحذير . حتى وهو فاقد حريته يعاني مرارة الأسر وذل القيد .

وقد كان لقيط عالما بفنون الحرب خبيرا بشؤون القتال . وما يتطلبه من إعداد العدة وتدريب الجنود والخيل عندهم من أفضل وسائل القتال وأهمها ولذلك يلح عليها لقيط حين تستنفر قومه لعدوهم . ومن أدوات القتال التي أشار إليها السيوف والرماح والقسي واجلوا سيوفكم وجددوا للقسي النبل والشرعا ومنها إرسال الرسل وبث العيون للتجسس ومعرفة أخبار العدو .

وإذا كانت هذه نماذج من ضروب القوة المادية . فإنه لم يهمل القوة المعنوية التي تتمثل في التحلي بالصبر والتجمل به إلى حد أن يتخذوه شعارا أو لباسا لا يزايلهم . ولا شك أن الصبر على أهوال القتال قوة

التحلي عاملان مهمان في تحقيق الغلبة والنصر .

كما تتمثل هذه القوة – كما أشار إليها – في جمع الكلمة ووحدة الصف ونبذ الخلاف وكل ذلك يساعد على تحقيق الهدف " ولا يخدع بعضكم بعضا لنائبة " .

وقد ذكر لقيط من صفات القيادة والزعامة ما لم يقع عليه شاعر قبله ولا بعده وإذا كان بعض الشعراء قد تناول طرفا من هذه الصفات وذكرها في شعره إلا أنه لم يذكرها بهذا الاستقصاء وذاك العمق والشمول .

فغير لقيط من الشعراء أشار إلى بعض صفات القيادة ولكن لم يسلم بأطرافها كما فعل شاعرنا مما يدل على تأثره بالبيئة الفارسية ونظام الفرس في التنظيم والقيادة .

والقصيدة ذات موضوع واحد مترابط يسلم بعض أجزائها لبعض . فليس فيها استطراد أو خروج على الغرض الأصلي إلى غيره من الأغراض الأخرى شأن غالبية الشعر الجاهلي فالشاعر ينذر قومه بالخطر الذي يتهددهم ويخوفهم من غزو كسرى . ثم يصور حالهم وما هم عليه من الغفلة ليستحثهم على مواجهة العدو . وفي النهاية يتحدث عن صفة القيادة والقائد الذي يعتمدون عليه . على أن مقدمة القصيدة لم تكن بعيدة عن غرضها الأصلي . وإنما ضمنها الشاعر – كما تقدم – مشاعر الحزن الذي يجلل معظم أبيات القصيدة فحزنه لفراق حبيبته شبيه بالحزن الذي يستبد به من جراء غفلة قومه عن الخطر فالمقدمة إذن تتصل بالغرض

العام الذي خلصت له القصيدة .

فالشاعر أحسن اختيار أفكاره ومعانيه . ووفق في التعبير عنهـــا تعبيرا يشهد له بالبراعة والتفوق وأنه أوتي حظا من دقة الحس ورفاهـــة الشعور وصدق التجربة .

على أن الشاعر لم يلجأ إلى الإفراط في الصور الخيالية وإنما نجده يقتصد في استعمالها لأنه مشغول بهول الموقف وخطورته . عن التأنـــق في الصياغة والبراعة في الأداء .

ومع ذلك لم تخل القصيدة من كثير من الصور الفطرية المتنوعة التـــي تجيء عفو الخاطر وتلمح فيها أثر الطبع . مما يكشف عن حس شاعر وذوق فنان وتمكن من العبارة واقتدار على التصوير والتمثيل وقد كانت الصور التـــي أتى بها قوية التأثير وسرقوتها أنه يستمدها من البيئة المألوفة له ولمـــن حوله وأنه يراعـــي فيها الدقة والإحكام حتى تؤدي المعنى كما يحس بـــه وكما يريد أن ينقله إلى إحساس السامعين . كتصوير حال قومه فـــي انشغالهم بالزراعة وإعجابهم بها بينما هم غافلون عما ينتظرهم بحـــال السفينة التي تسير في مجراها حينا ثم تجف عنها المياه . ويعترض طريقها من العقبات ما يحول بينها وبين إتمام سيرتها والتصوير يوحي بتغير حالهم وتبدلها . وهذا ما يدعوهم إلى اليقظة والانتباه .

وتصوير الأعداء بالنمل للإيحاء بكثرة عدد الفرس وأنه يفوق الحصر . كمـــا يوحي هذا التشبيه بدأبهم وحرصهم على تحقيق غايتهم وهو النصر لأن النمل لا يعرف الكلل . ولا يتطرق اليه اليأس مهما صادفه من عقبات حتى يصـــل إلى تحقيق هدفه ولابد أن تكون هذه المعاني ماثلة في ذهن الشاعـــر

وهو يعتقد المقارنة بين عدوهم وبين طوائف النمل المختلفة .

ويلقانا فى هذا الجزء من القصيدة ـ الخاص بإنذار قومه ـ مجموعة من الكنايات الفطرية التى وقعت موقعها والتى انتخبها انتخابا لتعبر عما يجيش بنفسه من تصوير قوة العدو ومدى استعداده وهى قوله " بين ملتقط شوكا وآخر يجنى الصاب والسلعا " فالتقاطهم للشوك وجنيهم الصاب والسلع كناية عن إعدادهم العدة وحملهم جميعا للسلاح ، وفيه إيماء يتنوع هذا السلاح وكثرته وقوله : " يسنون الحراب " كناية عن التهيوء التام والاستعداد النشط وقرب ساعة اللقاء وقوله " لايهجعون " كناية عن الاستعداد ومواصلة التدريب وتمام الحيطة والحذر ، وأخيرا يرسم للعدو صورة مخيفة يستحث بها قومه أن يتدبروا أمرهم ويأخذوا حذرهم لأنهم أمام عدو يفوق قدرتهم وقد نجح الشاعر فى أن يرسم مجموعة من الصور حين صور بريق عيونهم ولمعانها بالنار والمشتعلة فى غاب . وذلك مما يضاعف من ضراوتها ويزيد فى اتقادها واتساع رقعتها ومن أجل ذلك يشتد ضوءها ويعلو لهيبها فيتطاير منها الشرر وقطع اللهب فتقضى على ماحولها وتأكل الأخضر واليابس وهى موحية بمدى ماتتملكهم من الغيظ وما تنطوى عليه صدورهم من الحقد والغضب .

وهذه الصور تتآزر جميعا وتتكاتف لغاية واحدة هى إيقاظ قومه وتذكيرهم بقوة عدوهم ليأخذوا حذرهم قبل أن يفجأهم فيصبحون أمام الأمر الواقع .

ولا يؤخذ على الشاعر أنه بالغ فى قوة خصمه وربما يؤثر ذلك على روحهم المعنوية . لأن الشاعر أراد أن يجسد لهم قوة العدو

ويتفنن فى إبرازها بصور مختلفة على هذا التخويف وذاك التحذير يجد آذانا صاغية وقلوبا واعية ، تقدر الموقف وتعى حجم الخطر وتتصرف فى ضوء هذا الوعى فهو لم يرد تمجيد الخصم أو التهويل من شأنه وإنما أراد أن يضعهم إلى درجة من اليقظة والاستعداد بحيث يأمنوا معها غدر عدوهم وحين يتحدث عن غفلة قومه يلجأ إلى التصوير فيجسد الأمن ويشخصه ويخلع ثوبه عليهم للدلالة على ما هم عليه من الغفلة وعدم المبالاة فهم قد تردوا برداء الأمن وتزيوا بثيابه وتسعفه اللغة فى الإلحاح على هذه الفكرة وتقويتها حين يقارن بين موقف قومه وموقف عدوهم " لا تفزعون وهذا الليث قد فزعا " .

وفى قوله " قد أظلكم هول له ظلمٌ خيال رائع مبدع حيث صور الهول الذى يلحقهم من عدوهم إن توانوا فى مواجهته بالسحابة الكثيفة المظلمة التى تملأ الأفق فتظلهم وتحيط بهم ، والتعبير بقوله " أظلكم " يوحى بقرب خطر العدو وأحيانا يصورهم بالقيام ، " مالى أراكم نياما فى بلهنية " للدلالة على الأمن والطمأنينة اللذين يغشيانهم ، لأن الخائف والمهموم لا تكتحل عينه بالنوم .

وحين يستنفر قومه ويرسم لهم خطة اللقاء وطريق المواجهة يلجأ إلى التصوير أيضا فى قوله " فاستشعروا الصبر " فهو يريد أن يحث قومه على الصبر ليجعلوه طبيعة لهم فى جل أمورهم ولاسيما عند اللقاء ، فيصور الصبر بشعار يلى الجسد ويأمرهم أن يتزيوا به وتأتى الصورة المقابلة لتؤكد المعنى " لا تستشعروا الجزعا " .

وفي قوله " ماذا يرد عليكم " تصوير فالشاعر حين رأى غفلتهم وتوانيهم عن مواجهة عدوهم ، تصور أنهم يعتمدون على مجدهم وماضيهم الزاهر ، فصور هذا الإرث العتيد بشخص يعجز عن أن يرد عليهم ما سلب منهم إن هم قصروا في حمايته وتوانوا في الدفاع عنه .

وفي أثناء عرضه لصفة القيادة ترد بعض الصور الموحية كقوله يعبر عن صلابة القائد وصموده أمام كوارث الدهر ونوازله " ولا إذا عض مكروه به خشعا " حيث صور المكروه بالسبع الضاري وفيه إيحاء بقسوة الحادث وشدتها .

وقوله : يحلب الدهر أشطره ، حيث شبه الدهر بحيوان يحلب . وإذا كان الحالب يستنفد كل ما في الضرع من لبن ، فإن القائد قد وعى كل ما في الدهر من خير وشر وعسر ويسر وفي هذا إيحاء بعظم دربته وخبرته العريضة بشؤون الحياة أو غير ذلك من الصور الأخرى التي وردت في ثنايا القصيدة .

والتصوير في جملته قريب المنال . وإن من الحقيقة لا يحتاج إلى قدح الذهن وإعمال الفكر وذلك راجع إلى المشاهد الحسية التي انتزع منها الشاعر صوره على الرغم من تلوين التصوير وتنوع مسالكه وتأتي الأصباغ البديعية بصورة محدودة لأن الشاعر وهو مهموم ، ومشغول بأمر قومه ما كان يعنيه أن يوشي شعره بهذا الضرب من البديع ، وإن كنا نجد هذا اللون بين الحين والحين كالجناس في قوله " يكون متبعا طورا ومتبعا " والطباق في قوله " لا يهجعون .. هجعا " الصبر والجزعا " " أموركم شتى وأحكم أمر الناس " " أراهم .. لا أبينهم " ومراعاة النظير في قوله " الهم

والأحزان والوجعا " ولا عاجزا نكسا ولا ورعا ".

لقد كان لقيطا متأثرا بموضوعه مخلصا لقومه صادقا في تحذيرهم وإثارتهم وقد استطاع أن ينسج أحاسيسه وصوغ مشاعره ويعكس انفعالاته . مما كان له أثر في قوة العاطفة التي كان لها أثرها في إظهار التجربة الشعرية حية صادقة . كما كان لها أثرها في إظهار الخيال المبدع المؤثر في النفوس .

والنص يلقى ظلالا كاشفة على علاقة العرب بالفرس في فترة من الفترات التي ساءت فيها العلاقة بينهما . وقد أعد الفرس عدتهم للقضاء على إياد . وفيه إشارات واضحة للدلالة على قوة الفرس واستعدادهم العسكري واهتمام اياد بالزرع وتربية الابل . وأن ذلك كان شغلهم الشاغل . وتعد هذه القصيدة أطول ماقيل من شعر لقيط الذي لم يصلنا منه غير هذه القصيدة . وبعض الأبيات العينية التي صدرنا بها هذا التحليل ولا يعقل أن يكون هذا كل ماقاله الشاعر . لأنها تنبئ عن ملكة فذة وعبقرية نادرة . وقدرة على الصياغة الفنية التي تتيح له القول في كل فن . ومن هنا كنا نجزم بأن شعره قد ضاع ولم يبق منه إلا هذا القدر اليسير وقد أثنى النقاد على هذه القصيدة فذكر العسكري " بأنها أجود قصيدة قيلت في الإنذار كما أنها من أجود الأبيات التي قيلت في صفة صاحب حرب وقائد جيش ".(١)

---

(١) الأوائل العسكري : ص ٧٧ .

المساء *

خليل مطران

ولد خليل بن عبده مطران ببعلبك عام 1872 م من أسرة عربية ، تتفرع من أولاد نسيم الذين نزلوا بوادى البقاع فى بلاد الشام ، فى القرن السادس عشر ، ويتصل نسبهم بالغساسنة المنحدرين من قبائل الأزد اليمنية .

وكانت أمه (مَلَكَة صبّاغ) حصيفةً راجحة العقل ، تهوى الأدب ، وتقرض الشعر ، مما كان له أثرٌ كبير فى تنشئته وتكوينه .

تلقى خليل مطران تعليمه فى زحلة ، ثم فى المدرسة البطريركية ببيروت ، فأتقن اللغة العربية والفرنسية ، وكان من يُمْن طالعه أن تتلمذ على الشيخ اليازجى أحدِ حُماةِ اللغة العربية وتراثها آنذاك ، فاستفاد منه الدقةَ فى التعبير ، وسلامةَ الصياغة ، والتدرّبَ على قَرْضِ الشعر .

وفى هذه الأثناء نظم شعراً يفيض ثورة ونقمة على الخلافة العثمانية ، فَضُيِّقَ عليه الخِناق ، فرحل إلى باريس ، ولكنّ المؤامرات تبعتْه إلى هناك ، فعزم على الهجرة إلى « شيلى » ، وقطع شوطاً فى تعلُّم لغتها الاسبانية ، لكنه عدل عن عزمه ، واتجه إلى مصر ، واتخذها وطناً له .

وفى مصر اشتغل بالصحافة والترجمة ، ثم عُيِّنَ رئيساً للفرقة القومية للتمثيل ، وظلّ حتى وفاته عام 1949 م .

- أحب خليل مطران فتاة مسيحية ، روى حكايتها فى قصيدته القصصية (حكاية

---

* من اختيار الدكتور / أحمد زكى .

وصفها ابن الاثير : " بأنها قصيدة مشهورة من أجود ماقيل في صفة الحرب " (١) ولأهمية القصيدة نرى ابن الشجرى قد جعلها أول قصيدة في مختاراته .(٢) ووصفها الدكتور ناصر الدين الأسد بأنها : " من أشهر الشعر الجاهلى الذى قيد بالكتابة على الصحف قصيدة لقيط بن يعمر الإيادى التى أرسلها إلى قومه لينذرهم غزو كسرى إياهم وقيل إن كسرى قطع لسانه لما وقع كتابه في يده وقتله فذهب شهيدا فداء لقومه (٣) .

---

(١) الكامل في التاريخ - ابن الأثير : ١/٢٢٩.
(٢) مختارات ابن الشجرى : ص ٢
(٣) مصادر الشعر الجاهلى . د . ناصر الدين الأسد : ص ١٣٢ : ١٣٣.

عاشقين) وكتم اسمها ، ولم تلبث أن ماتت بمرض السل ، فحزن عليها حزناً موجعاً ، وأضْرَبَ عن الزواج حتى وفاته .

وفى عُنف انفعاله بالحب مرض مرضاً جسمياً ، فظنَّ أن فيه شفاءه من حبه ، لكن آلامه تضاعفت ، فنصحه بعضُ أصدقائه بالذهاب إلى « مَكْس الاسكندرية » لعل هواء البحر المنعش يعينه على نسيان حبه ، ويُيَسِّرُ له الشفاء من مرضه ، فألَّح عليه هناك المرضان ، فراح يبث شكواه ولواعجَه فى هذه القصيدة .

النص

(أ)

1 - دَاءٌ أَلَـمَّ فَخِلْـتُ فيه شِفَائِى   مِنْ صَبْوَتِـى ، فتضاعَفَـتْ بُرَحَائِى

2 - يا لَلضَّعِيفَـيْنِ اسْتَبَـدَّا بِى ! ومَا   فى الظُّلْـمِ مِثْـلُ تَحَـكُّمِ الضُّعَفَاءِ

3 - قَلْـبٌ أَصَابَتْـهُ الصَّبَابَةُ والْجَوَى   وغِلالَـةٌ رَثَّـتْ مِنَ الأَدْوَاءِ

4 - والـرُّوحُ بينهما نسِيمُ تَنَهُّدٍ   فى حَالَىِ التَّصْـوِيبِ وَالصُّعَداءِ

5 - والْعقـلُ كالمصبـاحِ يَغْشَى نُـورَهُ   كَدرِى ، ويُضْعِفُـه نُضُـوبُ دِمَائِى

---

(1) الداء : المرض ، ألمّ : نزل ، الصبوة : الشوق والحنين ، البرحاء : شدة الأذى .

(2) الضعيفان : جرثومة المرض والمرأة .

(3) الصبابة : رقة الشوق وحرارته ، الجوى : حرقة الحب ، الغلالة : ما يلبس على الجسم مباشرة تحت الثوب ، رثَّت : بليت .

(4) التنهد : التنفس العميق الذى يخفض الصدر عند الشهيق ويرفعه عند الزفير ، التصويب : خفض الصدر والمراد الشهيق ، الصعداء : تنفس ممدود من توجُّع والمراد الزفير .

(5) الكدر : نقيض الصفو ، النُّضوب : البعد مَن نضب الماء : غار فى باطن الأرض والمراد قلَّ وانحسر .

6 - إنّــي أقمــتُ على التَّعِلَّــةِ بالْمُنَى ... فى غُرْبَــةٍ قالــوُا : تكونُ دَوَائِى

7 - إن يَشْفِ هذا الجســمَ طِيبُ هَوَائِهَا ... أيُلَــطِّفُ النِّيرَانَ طِيبُ هَوَاءِ ؟

8 - عَبَــثٌ طَوَافِى فى البِــلادِ ، وعِلَّةٌ ... فى عِلَّــةٍ مَنْفَــاىَ لاسْتِشْفَائِى

9 - مُتَفَــرِّدٌ بِصَبَابَتِــى ، مُتفرِّدٌ ... بِكآبَتِــى ، متفــردٌ بعَنَائي

10 - شَاكٍ إلى البحرِ اضْطِــرابَ خواطِرِى ... فيجيبُنِــى برياحِــهِ الهوْجَاء

11 - ثَاوٍ على صَخْــرٍ أصَــمٍّ ، وليتَ لى ... قَلْبــاً كهــذِى الصُّخْــرَةِ الصَّمَّاءِ

12 - يَنْتَابُهَــا مَوْجٌ كمــوجِ مَكَارِهِى ... ويَفُتُّهَــا كالسُّقْــمِ فى أعْضَائِى

13 - والبحــرُ خَفَّــاقُ الجوانِــبِ ضَائِقٌ ... كَمَــداً ، كَصَــدْرِى سَاعَــةَ الإمْسَاءِ

14 - تَغْشَى الْبَــرِيَّةَ كُدْرَةٌ ، وكَأنَّهَا ... صَعِــدَتْ إلَى عَيْنَــىَّ مِنْ أحْشَائِى

15 - والْأُفــقُ مُعْتَــكِرٌ قَرِيحٌ جَفْنُهُ ... يُغْضِى على الْغَمَــرَاتِ والْأَقْذَاءِ

---

(6) التَّعِلة : التَّلهِّى بشىء للانصراف عن شىء آخر . المنى : جمع مُنْية وهى ما يتمناه الإنسان .

(7) طيب هوائها : (الاسكندرية) نقاؤه وجودته .

(10) الخواطر : جمع خاطر وهو ما يطرأ على النفس من أمر أو معنى . . الهوجاء : السريعة المتداركة الهبوب .

(11) ثاوٍ : من ثوى بالمكان أطال الإقامة فيه . الأصمّ : الأملس الذى لا ينفذ منه شىء .

(12) ينتابها : يأتيها مرة بعد أخرى . مكارهى : مفردها مكره (بفتح الميم) ما يكرهه الانسان . يفتّها : يدقّها ويحطمها .

(13) الكمد : الحزن الشديد يمرض منه القلب .

(14) البريّة : الوجود الذى خلقه الله . الأحشاء : مفردها (حشًى) ما فى البطن من كبد وطحال وما تبعه .

(15) الأفق : الناحية ، ملتقى السماء والأرض فى مرأى العين . قريح : جريح ، الغمرات : الشدائد .

16 ـ يا لَلْغُـرُوبِ ! وَمَـا بِهِ مِنْ عَبْرَةٍ   لِلْمُسْتَهَـامِ ، وعِبْـرةٍ لِلـرَّائى
17 ـ أوَلَيْسَ نَزْعـاً للنهـارِ وَصَرْعَةً   للشَّـمْسِ بـينَ مَآتِـمِ الأَضْـواءِ ؟

(جـ)

18 ـ وَلَقَـدْ ذكرتُـكِ والنهـارُ مُوَدِّعٌ   والقلـبُ بيـن مهـابةٍ ورجاءِ
19 ـ وخواطِـرِى تبـدُو تجَـاهَ نَواظِرِى   كَلْمَـى كدامِيةِ السَّـحابِ إزَائِى
20 ـ والدمـعُ من جَفْنِـى يسيلُ مُشَعْشَعاً   بِسَنَـا الشُّعـاعِ الغَـاربِ المُترَائِى
21 ـ والشـمسُ فى شَفَـقٍ يَسيلُ نُضارُهُ   فَوْقَ الْعَقِيقِ عَلى ذُرًا سَوْدَاءِ
22 ـ مَرَّتْ خِلاَلَ غَمَامَتَـيْنِ تحَدُّراً   وتَقَطَّـرَتْ كالـدَّمْعَـةِ الحَمْـرَاءِ
23 ـ فكأنَّ آخِـرَ دَمْعَـةٍ للكوْنِ قَد   مُزِجَـتْ بآخِـرِ أدْمُعِـى لِرِثَائِى
24 ـ وكأنَّنـى آنسْـتُ يومِـىَ زَائِلاً   فَرَأَيْتُ فى المِرآةِ كَيْفَ مَسَائِى .

---

(16) العبرة : بفتح العين : الدمعة ، وبكسرها : العظة والاعتبار . المستهام : الشديد الصبابة . الرائى : المتأمل .

(17) النزع : الاحتضار . المآتم : مفردها مأتم : جماعة النساء .

(19) كلمى : جريحة . دامية السحاب : السحابة الحمراء .

(20) المشعشع : الممزوج . السنا : الضوء . المترائى : المقابل الذى لا يرى بعضه ظاهرا .

(21) النضار : الذهب . العقيق : خرز أحمر . الذرا السوداء : يقصد السحب

(22) التحدُّر : النزول . تقطَّرت : سالت قطرات .

(23) آخر دمعة : يعنى الشمس . الرثاء : البكاء على الميت .

(24) آنست : أبصرت . الزائل : الراحل . مسائى : نهايتى .

الشرح

■ فى القسم الأول من النص يصور الشاعر ما اصطلح عليه من أمراض الجسم والقلب ، وما كان لهما من تأثير ، أعجزَ عقلَه عن دقة التفكير ، وكاد يذهب بروحه :

1 ـ أنْهكَ المرض جسدى ، وهدَّ قواى ، فظننتُ أن ذلك سبيلٌ إلى شفائى مما أعانيه من آلام الشوق وعذاب الحنين ؛ لكنه ضاعف آلامى ، وزاد من شقائى .

2 ـ عجباً لهذين الضعيفين : المرض والحب ، لقد تسلَّطا علىَّ ، وانفردا بالتحكُّم فىَّ ، فلم أستطع لهما مقاومة ، ولا شىء يؤذى النفس الكريمة مثلُ تحكُّم الضعفاء .

3 ـ أصْمَتْ سهام الحب قلبى ، وأذاقته صنُوفاً من الحرقة ، وألواناً من العذاب ، وبَلِى جسدى من كثرة ما تعاوَرَهُ من أوصاب .

4 ـ وإذا بى بين القلب المعذَّب بأشواقه ، والجسم المُنْهوكِ بأمراضه ، تكاد روحى تزهق ، ولم يبق منها ما يربطنى بالحياة غيرُ نَفَس يتردد فى الصدر بين الشهيق والزفير .

5 ـ وإذا عقلى قد غشيته الكُدرة ، ونَضب معينُه ، فما يستطيع التفكير ، ولا يُحسن التدبير ، وأصبح كالمصباح غطَّى السوادُ زجاجَه ، ونفذ زيته ، فما عاد يضىء ما حوله .

***

■ وفى القسم الثانى من النص : يصوِّر الشاعر نفسه ، وقد جلس فوق صخرة صماء ، يُشرف على البحر المترامى ، ويَسْبح فى تأملاته : يتأمل حاله والمساء من حوله :

6 ـ لقد أقمت فى هذا المكان ـ مَكْس الإسكندرية ـ أُعَلِّل النفس بالأمانى ، وأترقَّب الشفاء كما نصح لى الأصدقاء ، فما كانت إقامتى إلا غربةً نفسية ووحشة روحية .

7 - وقد غفل هؤلاء المخلصون عن أن الطبيعة الساحرة ، والمناظر الخلابة ، والهواء النقى ، قد يكون لها أثر فى تَطْبيبِ الجسم ، لكنْ كيف تطفىء نيران الشوق ولظاه ؟

8 - لقد أيقنتُ أن طوافى بين الأرجاء بحثاً عن الشفاء عملٌ لا طائل تحته ، ولا فائدة تُرجَى منه ، وإنما هو نَفْىٌ وغربة ، يزيدنى ألماً ووحشة .

9 - إننى وحيد بحرقتى وأشواقى ، وحيدٌ بأحزانى وآلامى ، وحيد بمتاعبى وأوصابى .

10 - ثارت بِىَ الذكريات ، فأَرَّقتْ أشواقى ، وجدَّدت آلامى ، فاتجهتُ إلى البحر ، أبثُّه ما يعتلج فى قلبى من هموم ، فألفيتُه يجاوبنى برياحه المُوج المتداركة ، وما يصْحبها من طيش وحُمق .

11 - وتلفتُّ إلى الصخرة التى أقيم عليها ، وأُطِلُّ على البحر من فوقها ، فتمنيتُ أن يكون لقلبى مثل صمودها وجلادها .

12 - وأمعنتُ التأملَ فيها فرأيتُ الموج يعاودها كرة بعد أخرى ، فيفتتُها كما يُفَتِّتُ المرضُ أوصالى ، فكيف أتمنى قلباً مثلها ؟

13 - والبحرَ على سعته وامتداده - يضيق بالحزن والألم ، وتضطرب جوانحه من الغم والكمد ، فما أشبهه باضطراب صدرى وضيقِه فى لحظة الغروب وما تنشره من ظلال الموت والفناء .

14 - أرى الكون كلَّه من حولى يُغطِّيه السواد ، ويصبغه القَتَامُ ، وكأنما صعد ذلك الظلامُ من نفسى إلى عينى ، فصَبَغَ الوجود بهذه الصبغة المظلمة القاتمة .

15 - والأفق تسرى فيه غبرةٌ داكنة ، تختلط بالسحب الحمراء ، فكأنه إنسانٌ جريحُ العين ، لا يكاد يفتح جفنَه لكثرة ما أطبقه على الشدائد والأقذاء .

16 - عجباً لهذا الغروب وما يثيره فى قلب المحبِّ من لوعة وأسى ، وفى نفس المتأمِّل من عظة واعتبار فى تبدُّل الأحوال ، وتعاقب الليل بعد النهار .

17 ـ إن الغروب احتضارٌ للنهار ، تبدو فيه الشمسُ ضعيفة واهنة ، ترْنُو إلى الأحياء بعيون كليلةٍ ، وهى تجُرُّ أذيالها نحو المغيب ، قد اختلطت أضواؤ ها بسواد الليل ، كأنها نِسْوةٌ لبِسن ثياب الحِداد ، اجتمعن لتشييع جنازتها ، وإقامة مأتمها .

***

■ وفى القسم الثالث من النص يتذكر الشاعر صاحبته ، وتمتزج نفسُه بالطبيعة الغاربة ، فيرى فى أفولها نهايته :

18 ـ لقد ذكرتكِ ـ عن وَلَهٍ واشتياق ـ فى هذه اللحظة التى يودِّع فيها النهارُ الحياة والأحياء ، وقلبى يتجاذبه الأملُ فى حياةٍ حلوة باسمة مشرقة ، والخوفُ من الفناء الذى يوحى به المساء .

19 ـ وأفكارى شاخصةٌ ماثِلةٌ أمامى ، أُبْصرها جريحاً تسيلُ منه الدماءُ ، كالسحابة الحمراء التى أراها أمام عينى .

20 ـ والدموعُ تنهمر من عينى غزيرة ، فتمتزجُ بضوء الشعاع الذى يسعى نحو المغيب ، يختفى بعضُه إثر بعض ، فيُشيع فى نفسى إحساساً بالفناء ، وشعوراً بالانتهاء .

21 ـ والشمسُ تبدو فى شفقٍ تسيلُ أشِعَّتُه صفراء كالذهب فوق السحب الحمراء كالعقيق ، كل ذلك فوق الغيوم السوداء التى تزدَحِمُ على جنبات الأفق ، وتُجلِّلُ هاماتِه .

22 ـ انحدرت الشمسُ خلال غمامتين سوداوين ، فبدا بعضُها واختفى بعض ، وكأنما هى تسيلُ قطرةً إثر قطرة كالدموع الحمراء التى ينزفُها قلبى .

23 ـ وكأنما هذه الدمعةُ الحمراء التى يذرفُها الكونُ قد امتزجتْ بآخر ما تنزفه مُقْلَتاى من دموع مشاركة فى رثائى .

24 ـ خُيِّلَ إلىَّ وأنا أنظر فى هذه الطبيعة الآفلة ، وما تَتَّشِحُ به من سواد ، وما يُظلِّلُها من قَتَام ، أن حياتى فى طريقها إلى الزوال ، وكأنما هذه الطبيعةُ الآفلةُ مرآةٌ أبصرُ فيها نهايتى !

الدراسة والتحليل

■ مِثْلُ هذا الشعر الذى يصف وجدان صاحبه ، ويَشِفُ عن ذاتيَّته ، ويفكر فيه الشاعر بحِسِّهِ ، ويحسُ فيه بفكره ، فإذا هو مرآة للنفس الشاعرة ، وعنوان للخواطر المهتاجة . . مِثْلُ هذا الشعر يصْعُبُ فيه الفصلُ بين الفكرة والوجدان ، وما يتّصلُ به من تصوير وتعبير ، وإنما تتشابكُ العناصرُ كلها ، وتتفاعلُ لإبراز تجربة الشاعر فى صورة مؤثرة .

- و (مطران) يبدأ قصيدته بالإعلان عما اعتَوَرَهُ من مرض جسمى ، ظنَّ فيه خلاصَه مما يعانيه من أوارِ الحب وسعير الشوق ، فإذا هما يجتمعان عليه ، فيُنَغِّصان حياته تنغيصاً مرّاً . ويعتصران روحه اعتصاراً شديداً ويَطْمِسان عقله طمساً بالغاً .

ويُشفق عليه أصحابه ، فينصحون له بالسفر إلى الإسكندرية ، وانْتِجَاع مَكْسِها[1] ، علّ طبيعته الخلّابة ، وهواءه النقىّ ، يبرئه من سقمه ، ويعينه على نسيان حبّه ؛ ولكنه يجدُ غير ما منّاه به الناصحون :

يجدُ نفسَه فى غُربة نفسية قاتمة ، لا صديق يُبثُّه شكواه ، ولا أنيس يشاركه لوعته وأساه ، فيلقى بنفسه فى أحضان الطبيعة من حوله ، ببحرها وصخرها وأفقها وشمسها ، فاذا حالُها ليست بأمثلَ من حاله ؛ لقد غرقتْ فى الظلام وتسرْبَلَتْ بالسَّواد ، وخيّم على صدرها الحزن ، وجثمت عليها الكآبة ، وتقرّحت جفونها من شدة البكاء ، وتقطّرت دموعها قانية حمراء .

---

(1) المكس : مكان في مدينة الاسكندرية وهي المنطقة التي أقام فيها الشاعر .

وتسيطر عليه فى هذه اللحظات الأليمة القاسية ذكرى صاحبته ، ويتنازع قلبه الخوفُ والرجاءُ ، ويغلبُه تشاؤمه ، وإذا الأشياء تتداخلُ فى رُؤاه ، فهذه خواطرُه الكابيةُ الدامعةُ ماثِلَةٌ تتراءى له فى هذه السحب الدامية ، وتمتزجُ بالأشعة الغاربة ، فما عاد يبصر فى هذه الطبيعة الآسرة ـ كما قال الناصحون ـ غير نهاية كنهايتها ، ومغيب كمغيبها .

ـ فأنت ترى : أن فكرة الشاعر قد نَمَتْ شيئاً فشيئاً حتى بلغتْ بك خاتمتها ، فإذا أنت لا تستطيعُ أن تُضيف إليها شيئاً ، ولا تستطيع أن تجد بيتاً يصحُ أن يُقَدَّم أو يُؤَخَّر عن موضعه ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، وإنما كل بيتٍ لبِنَةٌ فى هذا الصرح الفنى ، يُنْظر إلى جماله فى ذاته وفى موضعه من القصيدة وائْتِلافِهِ وتوافقه مع ما حوله من الأبيات .

وبهذا الاتِّساق فى المعانى ، والتناسق فى التراكيب ، والتشابك فى العناصر ، يتحقق للقصيدة البناء الفنى الجليل .

***

■ ونحس ـ أيضاً ـ أن الشاعر لم يأخذ قلمه إلا مدفوعاً بعاملٍ داخلىٍّ ذاتىٍّ لا سلطة فوقه ، فكان هذا التمازُجُ بين العالَم المنظور ، وعالـمِه النفسى ، مما حقَّق للقصيدة نَسْمَةَ الحياة ، كما نحسُّ وَقْعها فى تصويره وتعبيره .

ـ والشاعر يعتمد فى تصويره على الخيال المركب والصورة الكلية الفسيحة التى تتكوّن من جزئيات مؤتلفة متجانسةٍ متناسقة ، لو نظرتَ إلى كلٍّ منها على حِدة لوجدتها غير ذات معنى كبير ؛ لكنها بائتلافها واتِّساقها ترسم لوحة شعورية متكاملة الخطوط ، واضحة الملامح .

وفى القصيدة ثلاث صورٍ من هذا اللون ، تعتبر الأولى مقدمة ضرورية لما بعدها ، وإطاراً تبرز من خلاله الصورة الأساسية للتجربة .

ـ فالأبيات (1 - 5) ترسم صورة للشاعر المريض ، ابتُلى بالأمراض الجسمية والقلبية ، وتقاسمته هموم المرض وأحزان الشوق ، فنحل جسمه ، وامْتُقِعَ لونُه ، وثقل

عليه غمُّه فناءٍ به ظهره ، وبلغتْ روحه الحلقوم ، وانطفأ نورُ عقله ، فما عاد يعالج تفكيراً ، ولا يحسن تدبيراً .

ـ وقد تكوّنت هذه الصورة من جزئيات مؤتلفة ، بعضها مادىّ محسوس ، وبعضها خيالى استند على التشبيه والاستعارة ، فقد تصوّر الشاعر الداء إحدى الصواعق أو الرُّجُوم تنزل بساحته على سبيل الاستعارة ، وكان المتوقَّعُ أن يلقاه بالمقاومة والفزع والجزع ؛ ولكنه خالف توقُّعنا فلقيه بهدوء واطمئنان ، بل بترحيب وإعزاز ، إذ ظنّ فيه خلاصه مما هو أشد منه حرقةً ، وأبلغُ أذىً وهو « الصَّبْوَة » ، ولكنْ خاب ظنه ، وضاع أمله ، فكانت صرخةُ التعجب والتوجع والمرارة التى نحسُّها فى قوله (يا للضعيفين . .) ونستشعرها معه فى هذا التذييل المؤكِّد لما قبله (ما فى الظلم مثل تحكم الضعفاء) .

ـ وترثى لحاله الحاضرة وهو يقسمها بين قلبه الذى أصابته سهامُ الحب فأصْمَتْه وأدْمَتْه ، على سبيل الاستعارة ، وجسمِه الذى أضحى نسيجاً رقيقاً بالياً ـ على سبيل الاستعارة أيضاً ـ من كثرة ما أنهكَهُ من الأمراض ، فكيف تتخيّلُ روحه وعقله بين هذا القلب المعنّى والجسم المضنَّى ؟

ـ لقد أضحت روحه نَفَساً يختلج به صدرُه فى صعوبة بالغة ، فيدلُّ على حياة هامدة خامدة ، وكذلك عقله بات عاجزاً عن التفكير والتدبير لكثرة ما أحاط به من ظلمات الهمّ والغمّ ، ولضعف الجسم ونُضوب الدماء التى هى للعقل خير غذاء .

ولعلك أدركت أن شاعرنا قد اصطنع وسيلة التشبيه فى حديثه عن الروح والعقل ، واتخذ رابطة تعبيرية ظاهرة تُوثّق علاقة هذا الحديث بما قبله هى عودة الضمير على القلب والجسم فى قوله (والروح بينهما) ، ولاحظت أن الأسلوب الخبرى يسودُ معظم الأبيات ، يُفصح عن لوعة الشاعر وأساه .

***

■ والأبيات (6 - 17) ترسم صورة للشاعر الجالس على الصخرة ، المُطِلّ على البحر من فوقها ، المستغرق فى التفكير والتأمل ، يَلُوم نفسهُ أن باعَدَ مزارَه من أحبابه ، استجابة لرأى أصحابه حين شَقَّ عليه التفكير والتدبير ، يناجى البحر ، ويبثُّه همومه ، فإذا البحر

أشد منه سوءاً ، وأكثر ضيقاً ، ويلتفتُ إلى الصخر ، فيشهد الموج ينتابه ، ويُفتّتُه كما يصنع السقم بأوصاله ، والمساءُ من حوله يلفُّ الكون بعباءته ، ويُغشِّيه بظلمة دامسة ، والأفقُ أمامه إنسان جريح العين ، مُقرَّح الجفن ، والنهارُ مريض يحتضر ، والشمسُ صريعٌ قد اجتمعت الأضواءُ المختلطة بسواد الليل لتشييع جنازتها .

وأنت ترى أن هذه الصورة الفسيحة امتداد ونمو للصورة السالفة ، إذْ هي نتيجة لعجز عقله عن التفكير والتدبير ، واستجابته لما أشار عليه به الناصحون .

وهي - أيضاً - قد تكونت من عناصر جزئية ترابطت وتعاونت ، بعضُها مما توحي به الألفاظُ المادية ، وبعضُها مما صنعه الخيال :

- فالبيت السادس يصور الشاعرَ قلقاً حائراً مضطرباً ، عاجزاً عن تحقيق ما يشتهي ، وبلوغ ما يريد ، فالمُنى توحي بالبعد ، والتَّعِلَّةُ اشتغال بما لا يفيد ، ولذلك يتهكم من مشورة أصحابه ، ورأيهم في أن الغربة دواءٌ بهذه اللفظة الدقيقة (قالوا) والتي وضعها بين الغربة وصفتها .

- ويفسِّر ذلك في البيت السابع حيث يجعل الهواء طبيباً للجسم على سبيل التشبيه . وإن كان يشك في قدرته وشجاعته ، كما يوحي بذلك حرف الشرط (إن) ، وينفي في سخرية أن يُرجى منه أثرٌ في تلطيف حرارة الشوق التي عبر عنها بالنيران على سبيل الاستعارة .

- ومن ثم يُعلن في جلاء أن طوافه في البلاد عبث لا جدوى منه ، ويجعل هذه الرحلة منفىً لأنها سببه ، ومرضاً فوق مرضه ، هو هذه العزلة الموحشة بآلامه وهمومه وأحزانه التي يفصح عنها في البيت التاسع .

ولعلك لاحظت أن الشاعر قدم الخبر النكرة (عَبَثٌ) على المبتدأ (طوافي) ، وكذلك (عِلَّةٌ) على (مَنْفَاي) قصداً إلى التخصيص والحصر ، وحَذَف المبتدأ في الجمل الثلاث في البيت التاسع (مُنفَرِدٌ . . .) للمبادرة بإعلان ما يهمُّه وهو التوحُّد والعزلةُ والإحساسُ بالوحشة ، وأنه شخصٌ يعاني الصبابة والكآبة والعناء ، واصطنع حسن

التقسيم فاكسبَ البيت جواً موسيقياً يلائم حزنه وأساه ، وفَصَلَ الجملَ الثلاث لأن بعضَها توكيد لبعض .

ـ ولم يجد الشاعر بُدّاً من أن يلوذَ بالطبيعة ، كى يخرج من عزلته وتفرّده ، فاتجه إلى البحر يُشَخِّصُه ويمنحه عواطف الإنسان ومشاعره ، وإذا البحر يتجاوب معه فيستمع إلى شكواه ؛ ولكن حاله لم تكن خيراً من حال الشاعر ، فإذا هو يجيبه بهذه الرياح الهوج الحمقاء التى تعلن ضيقه وألمه ، ولعلها خواطر الشاعر الهائجة الثائرة خلعها على البحر وأمواجه .

ـ وحين لم يُسعفه البحرُ اتجّه إلى الصخرة التى يَثْوى عليها ، ولعلك تستشعر ما توحى به لفظة (ثاو) من فقدان القدرة على الحركة أو الرغبة فيها . ولذلك كانت تمهيداً طبياً لهذه الأمنية التى جاشت فى صدره ، وهى أن يكون لقلبه مثل جلاد الصخرة وصلابتها وصمودها ، فلا يحس شيئاً ، ولا يألمُ لشىء . . ؛ لكنه يتراجع عن هذه الأمنية فى البيت الثانى عشر حين يرى أمواج البحر لا تكُفُّ عن إتْيان الصخرة ولَطْمِها ، فتفعل فيها فِعلَ المرض فى أعضائه .

ـ وأمواجُ البحر هذه ـ على قوتها وهياجها ـ تشبه أمواجَ مكارهه وأحزانه ، وأنت تعرف أن المشبه به أقوى فى وجه الشبه من المشبه ، و [illegible] يدلّك على مبلغ عنف مكاره الشاعر وشدتها . ولعلك لاحظت أن هذه الصورة (موج كموج مكارهى) صورة مركبة ، حيث جعل مكارهه بحراً ذا أمواج متلاطمة على سبيل الاستعارة ، ثم جعل أمواج البحر التى تنتاب الصخر شبيهةً بأمواج مكارهه .

ـ ولما كانت أمواج البحر التى تلاطمُ الصخرة وتفتّتها شبيهةً بأمواج الحزن التى يضطرب بها صدرُ الشاعر ، جاء البحر ـ فى البيت الثالث عشر ـ إنساناً يضيق صدرُه ، ويفيض كمداً وغمّاً ـ على سبيل الاستعارة ـ شبيهاً فى ذلك بصدر الشاعر لحظة المساء ، حيث تتوالى الهموم ، وتتجمّع الأحزان ، حين يطبقُ الليل بظلماته على صدر الانسان .

ـ وتتّسع نظرةُ الشاعر فإذا هو يرى الكون كلّه يصطبغ بالسواد ، ويَشْتَمِلُ

حسه ، فما يسطعُ فيه نجم ، ولا يلمعُ فى ثناياه ضوء ؛ ولكنه يبادرنا بأن هذه الظلمة عسرة أضاها قد صعدت إلى عينيه من أعماق نفسه الحزينة الآسية ، وبذلك يلفتنا إلى المناظر الطبيعية المادية من الثوابت التى قلّما يصيبها التغيرّ ؛ ولكن الذى يتغير هو نظرةُ الإنسان إليها وِفقاً لإحساسه ووجدانه ، وما يطرأ عليه من بواعثِ الفرح والرجاء ، ومن عوامل الحزن والقنوط .

ولعل الشاعر آثر لفظ (أحشائى) ليوحى بأن مشاعر الألم واليأس والمرارة قد عمّت أقطار نفسه ، وأجزاء جسمه ، فلم يبق عضو منه إلا وهو مهتاجٌ يقطر وحشة وانقباضاً .

- وتستقر عين الشاعر - فى البيت الخامس عشر - عند الأفق الذى اختلط فيه سوادُ الليل بحمرة السحب ، فإذا هو فى وجدان شاعرنا إنسانٌ جريح الجفن ، على سبيل الاستعارة ، صبورٌ متجلِّد ، كما يصبر الشاعر ويتجلد . يوحى بذلك الشطر الثانى من البيت (يُغْضِى على الغَمَراتِ والأقْذَاءِ) .

- وهنا تنطلق من الشاعر صيحة عَجَبٍ من هذا الغروب - الذى يرتبط مشهده حسه النفسية ارتباطاً عضوياً - ومن تفاوت آثاره بين الشجيِّ والخلىِّ ، فالشَّجىُّ يبكى لما يثيره الغروب فى نفسه من أصداء البَينْ والفراق ، والخلىُّ يتأمل ويتَّعِظ بما يراه من تبدُّل الأحوال وانتقالِ المشاهد . وهذه المقابلة تعمِّقُ التعجُّب ، وترسِّخُه فى النفس ، ويُعينها فى ذلك الجناسُ بين (العَبرة والعِبرة) وما ينشئه من موسيقا تدعم المعنى وتلائمه .

- ويزيد التعجبَ عمقاً ، ويمد أبعاده ، هذا الاستفهامُ الذى يدل على التقرير فى البيت السابع عشر ، وما يصحبه من تصوير النهارِ إنساناً فى حال النَّزْع والاحتضار ، والشمس مريضاً ألقى خدَّه على الأرض بين الموت والحياة ، ويتمم مشهد الحزن هذه الأشياء التى اجتمعت فى ثياب الحداد ، تبكى سرَّ وجودها ، وتشيِّع مصدر حياتها إلى مثواها الأخير .

ولا شك أنك تحسُّ أن منبع هذا التصوير القاتم الحزين هو ما يشيعه المرض فى نفس الشاعر من إحساس بقُرب نهايته ، وأفول نجمه ، فالشاعر يعكس ما فى نفسه على ما حوله من مناظر الطبيعة ، ويرى فيها صورة مأساته ، وملامح آلامه .

■ والأبيات (18 - 24) ترسم صورة فسيحة تُعتبر امتداداً ونمواً لصورة الشاعر الجالس فوق الصخرة المطلة على البحر ، فتراه يناجي صاحبته ، كابى النفس ، مظلم الحس ، مشتت البال ، جريح الخواطر ، منزوف الدمع ، والسحابةُ الحمراء من أمامه ، ودموعهُ تمتزج بالأشعة الغاربة ، والأشعة تختلط بسواد الغيوم ، والشمسُ تنحدرُ فتتساقط دمعةً حمراء قانية ، تمتزج بدموعه إشفاقاً عليه ، ورثاء له ، وإذا الطبيعةُ بوحشتها وكآبتها وظلمتها مرآة يرى فيها نهايته .

وهذه الصورة ـ أيضاً ـ تكونت من جزئيات ترابطت وتعاونت ، بعضُها مما توحى به الألفاظ المادية ، وبعضُها مما صنعه الخيال :

ـ فالشاعر يتخذ من أسلوب القسم فى بدء البيت الثامن عشر (ولقد ذكرتك . .) وسيلة يؤكد بها أن ذكري صاحبته حيَّةٌ فى نفسه لا تفارقها ، وأنها تلحُّ عليه إلحاحاً عنيفاً ، فيتجاذب قلبَه شعوران قويان هما شعورُ الخوف وشعورُ الرجاء . ولعلك أدركت ما ترسمه هذه الكلمات (والقلبُ بين مهابةٍ ورجاءٍ) من صورة مجسمة لهذا القلب المهموم ، تومض له بارقةُ أملٍ فينتعش ، ويهمُّ بالإقبال على الحياة ، لكنْ سرعان ما يردُّه الخوفُ إلى اليأس والقنوط ، كما أدركت التصوير الاستعاريَّ فى قوله (والنهارُ مودِّعٌ) وكيف يمثل رابطة متينة بين هذه الصورة الفسيحة والصورة التي سبقتها .

ـ ويغلبُ على الشاعر تشاؤمه ، فتتجسَّد له خواطره ـ على سبيل الاستعارة ـ (وخواطري تبدو . .) ، ويؤكد تجسُّدها بأنه يراها ماثلة شاخصة أمام عينيه (تجاه نواظري) يتدفق من جروحها الدمُ (كَلْمى) ، ولا يدع سبيلاً للمِرْيَة أو الريب فى صحة رؤيته فيشبهها بأنها كالسحابة الدامية التي يبصرها إزاءه .

وهكذا تتعاون أجزاء الصورة المركبة لتبرز على السطح ما يعتمل فى أعماق الشاعر من أحزان ، وما تفورُ به نفسُه من آلام .

ـ ويتخيَّل الشاعرُ (ضوء الشعاع الغارب) سائلاً ـ على سبيل الاستعارة ـ وقد امتزجتْ به دموعُه غزيرةً سخينةً ، ويصفُه (بالغارب المترائى) ليؤكد وجوده عنصراً متمماً

من عناصر الصورة من ناحية ، وليعيد إلى الأذهان أنه ليس ضوءاً لشعاعٍ جديد ، وإنما هو واحدٌ من تلك الأضواء التى اجتمعت كالمأتم لبسن ثيابَ الحداد لتشييع جنازة الشمس فى البيت السابع عشر من ناحية أخرى .

ـ ويكاد يوحى لنا البيت الحادى والعشرون أن الشاعر قد راقه منظرُ الشمس الغاربة ، وبهرتْه الألوانُ الزاهية ، فجذبتْه إلى الحياة الباسمة الواعِدة ، فاذا هو يتصور الشفق ذهباً أصفر براقاً ، ويتصورُ السحبَ الحمراء عقيقاً لامعاً ؛ ولكن ما أن نمضى إلى آخر البيت حتى نرى ذلك كله مختلطاً بالغيوم السود التى تبدو قِمَماً شامخةً (على ذُراً سَوْداءِ) .. وبهذا يربط الشاعر المشهد كله بإحساسه الحزين ، وشعوره الممِضّ بالألم ، فلا تتسرَّبُ النغمةُ الشاجيةُ من بين يديه ، وإنما يظلُّ ممسكاً بخيوطها ، عازفاً ألحانَها فى النص كله .

ـ وتمضى هذه الشمسُ الغاربة فى حركة سريعة ، تنحدرُ بين غمامتين ، تحجبان أكثرها ، وتُبديان أقلَّها ، وإذا هذا الأقلُّ يبدو فى وجدان الشاعر قطراتٍ تتساقط كما تتساقط الدموع الحمراء .

ـ وإذا هذه الشمسُ الغاربةُ أو الدمعةُ الحمراء التى يذرفُها الكون ـ على سبيل الاستعارة ـ فى البيت الثالث والعشرين قد امتزجت بآخر دمعةٍ يذرفها الشاعر إشفاقاً عليه ، ورثاءً له ، وكأنما أقام الكونُ كلُّه مأتماً يندبه ويبكيه .

ـ وإذا الشاعرُ يخلد إلى اليأس ، وتستريحُ نفسُه إلى القنوط ، فيرى الطبيعة مرآة يبصرُ فيها نهايته كيف تكون ، وحياته كيف تنقضى ، كما انقضى هذا اليوم الكئيب !

وهكذا ترى أن الشاعر لا يدعُ عنصراً من عناصر الطبيعة إلا ويخلعُ عليه إحساسَه ، ويفيض عليه من مشاعره ، ويندمج فيه . وأن الطبيعة تندمجُ فى الشاعر ، وتتجاوبُ معه فى مشاركةٍ وجدانية حيَّةٍ ، تبادله مشاعره ، وتفضى إليه بذات نفسها ، وكأنما أصبح الشاعرُ عنصراً من عناصرها ، وجزءاً من أجزائها ، لا يكاد ينفصلُ عنها أو يَبِينُ .



ثالثا :

التراجم

- ابن المقفع
- أحمد شوقى
- عائشة التيمورية
- على الجندى
- عبد المنعم عواد يوسف

(١)

ابـن المقفـــع

(حياته وآثاره ومكانته)

(٦٨٨ - ٧٢٧ م)

أولا : نماذج من أدبه

(١)

من إحدى رسائله الأدبية في وصف الرجل الفاضل :

« إني مخبرك عن صاحب لي كان أعظم الناس في عيني ، وكان رأسُ ما عظَّمه عندي صِغر الدنيا في عينه : كان خارجا من سلطان بطنه ، فلا يشتهي ما لا يجد ، ولا يكثر إذا وجد . وكان خارجا من سلطان لسانه ، لا يتكلّم بما لا يعلم ، ولا يُماري [١] فيما علِم . وكان خارجا من سلطان الجهالة ، فلا يُقدم إلاّ على ثقة بمنفعة . وكان أكثر وقته صامتًا فإذا نطق بَذَّ [٢] القائلين . وكان لا يلوم أحدا على ما قد يكون العذر في مثله ، حتّى يعلم ما اعتذاره . وكان لا يشكو وجعا إلاّ إلى من يرجو عنده البرء[٣] . ولا يستشير صاحبا إلاّ من يرجو عنده النصيحة .

فعليك بهذه الأخلاق إن أطقتها ، ولن تطيق ، ولكنّ أخذ القليل خيرٌ من ترك الجميع » .

---

١ ـ يماري : يجادل

٢ ـ بذّ : فاق وسبق

٣ ـ البرء : الشفاء .

من رسائله الإخوانية :

كتب إلى بعض إخوانه يستقضيه حاجة :

« أما بعد ؛ فإن من قضى الحوائج لإخوانه ، واستوجب لذلك الشكر عليهم فلنفسه عمل لا لهم ، والمعروف إذا وُضع عند منْ لا يشكره فهو زرعٌ لابدّ لزارعه من حصاده ، أو لعقبه [٤] من بعده . وكتبتُ إليك ، ولحالنا التي نحن بها فيا نذكر لك حاجة ، أول ما فيها معروفٌ تستوجب به الشكر علينا ، وتدّخر به الأيادي قِبلنا .. »

(٣)

وفي آداب السلطان يقول :

« .. واعلم أن من العجب أن يبتلى [٦] الرجلُ بالسلطان فيريد أن ينتقص من ساعات نَصَبِه [٧] وعمله ، فيزيدها في ساعات دَعَتِه وفراغه ، وشهوته وعبثه ونومه ؛ وإنما الرأي له والحقّ عليه أن يأخذ لعمله من جميع شغله ، ويأخذ له من طعامه وشرابه ونومه ولهوه قدر ما يكون به إصلاحٌ لجسمه ، وتقوية له على إتمام عمله .. »

(٤)

درست له نصا في قسم الحكاية على لسان الحيوان هو « باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين » من كتابه (كليلة ودمنه) .

فالنص الأوّل :

جزء من رسالة مطولة ، لا يصف فيه ابن المقفع أخا بعينه وإنما يرسم صورة للمثل الأعلى للأخوة ، ويحدد ملامح الرجل الفاضل ، الذي لا تسيطر عليه

---

٤ ـ العقب : الولد .

٥ ـ الأيادي : جمع يد ، النعمة والإحسان تصطنعها في غيرك .

٦ ـ يُبتلى : يُجرّبْ ويُختبر .

٧ ـ النَّصب : من نصب بمعنى جد واجتهد .

شهوات الدنيا ، بل يسيطر عليها ، ويُعمل فيها عقله ، فيقنع بما يجد ، ولا يلهث وراء ما لا يجد ، ولا يسعى إلى الشهرة وبُعد الصيت بالحق وبالباطل ، وإنما هو متواضع ، يضع كلّ شيء في نصابه ، ويلتمس العذر لأصحابه .

ولأن هذه صفات المثل الأعلى للرجل الفاضل فعلى الناس أن يتملّوها ببصر نافذ ، ويتأمّلوها بفكر ثاقب ، علّهم يصيبون حظًّا منها يكون لهم خيرا وسعادة .

* * *

والنص الثاني :

رسالته الإخوانية ، يقدم فيها بين يدي حاجته بتمهيد يبيّن فيه أن من يكون في قضاء حوائج إخوانه وتفريج كربهم إنما يعمل لنفسه لا لهم ، لقيامه بحقوق إخوانه ، ونهوضه بواجبه نحوهم ، واستحقاقه بذلك شكرهم وتقديرهم .

ولا يغرب عن بال الكاتب أن كثيرا من الناس يجحدون المعروف ولا يشكرون ، فيقرّر أنّ المعروف ـ حتّى وإن وُضع عند هؤلاء ـ غرسٌ لا بدّ أن يؤتى ثماره ، فإذا قضى باذلُه أجلَه ، قبل أن يجني ثمره ، فإن ولده من بعده يحصدون ثمار ما غرس ..

وهو في ذلك يرنو إلى قوله تعالى في قصة موسى والخضر عليهما السلام :

« وأما الجدارُ فكان لغلامين يتيمين في المدينة ، وكان تحته كنزٌ لهما وكان أبوهما صالحا ، فأراد ربُّك أن يبلُغا أشُدَّهما ، ويستخرجا كنزهما رحمةً من ربك .. »[1]

* * *

والنص الثالث :

يرى فيه أبن المقفع أن تولّي الوظائف العامة ابتلاء واختبار ، يفرض على صاحبه نمطا شاقا من العمل الجادّ والكفاح الدائب في سبيل الجماعة وخيرها ، وأن من الخيانة للواجب أن يتّخذ الإنسان من وظيفته وسيلة إلى الدعة والفراغ واللّهو والعبث .. فالوظيفة عند ابن المقفع تكليف لا تشريف .

١ ـ سورة الكهف من الآية ٨٣ .

ولعلك من خلال هذه النصوص ، ومن النص الذي درسناه له في الحكاية على لسان الحيوان ، تستطيع أن تهتدي إلى بعض خصائصه الفنية في الكتابة . كما تستطيع أن تتبيّن قسمات شخصيته بصورة عامة .

* * *

ثانيا : نسبــه ونشــأته

وُلد ابن المقفع على وجه التقريب عام ١٠٦ ، وقُتل فيما بين عامي ١٤٣ /١٤٥ ؛ فحياته تقرب من الأربعين عاما .

وكان مولده في منطقة الأهواز القريبة من البصرة ، في قرية تسمّى (جور) وتعرف الآن (بفيروز آباد) .

واسمه بالفارسية (رُوزْبه ابن داذُويه) ومعناه (المبارك) .

فهو فارسي الأصل إذن ، نزح أبوه إلى البصرة ، وكان يدين بالمجوسية ، غير أنه استعرب سريعا لاختلاطه بمواليه آل الأهتم من بني تميم ، وهم أهل لسن وفصاحة وخطابة .

ولم يلبث أن عمل في دواوين الخراج للحجاج بن يوسف الثقفي ، وظهرت عليه خيانة في أموال الخراج ، فضربه الحجاج ضربا مُبرّحا ، تقفّعت [1] منه يده ، وسُمّي حينئذ « المقفّع » ، وظل على دينه المجوسي حتّى مات .

وعلى هذا الدين نشأ ابنه ، ويبدو أنه عني بتنشئته وتثقيفه عناية بالغة . حتّى أتقن اللغتين العربية والفارسية . فما أن بلغ سن العشرين حتّى مضى يتكسّب بصناعة الكتابة ، فاشتغل في دواوين العراق ، آخر زمن بني أمية ، إذ كتب ليزيد بن هبيرة ، ثم لأخيه داود .. ولما انتصر بنوا العباس قُتل داود ، ونجا كاتبه . واستطاع أن يأخذ مكانه في الكتابة لأعمام المنصور ، سليمان وعيسى ابني علي بن عبد الله بن

---

١ ـ تقفّعت : يبست .

العبّاس ، وعلى يدي عيسى أعلن اسلامه ، وتكنّى « بأبي محمد » ، وتسمّى « عبد الله » .. ثم قُتل في أثناء خلافة أبي جعفر المنصور لأسباب سنعرض لها فيما بعد .

ثالثا : ثقافته والعوامل المؤثرة في تكوينه .

- نشأ ابن المقفع في البصرة ، وكانت – آنذاك – حاضرة العلماء والأدباء ، وبها أرض « المربد » الذي كان شأنه في البصرة الإسلامية شأن سوق « عكاظ » في الجاهلية : ملتقى للخطباء والشعراء واللغويين والنحاة ، وسوقا لتبادل الآراء والأفكار ، تُقام فيه المناظرات وتُلقى فيه الخُطب ، وتُنشد القصائد ، مما جعله يسهم في إشاعة الأدب بين الناس ، وتوجيه الأفكار والآراء ، وتلوين الأذواق ..

- وكان ولاؤه في آل الأهتم ، وهم – كما عرفت – أهل لسن وفصاحة ومنهم الشاعر « عمرو بن الأهتم » الذي مازال شعره الجاهلي يزحم النفس بالإعجاب ، لما فيه من مثل عليا رفيعة ، وغايات نبيلة ، ومازالت الأجيال تتمثل بقوله :

لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها ولكن أخلاق الرجال تضيقُ

ومن نشأته في البصرة ، وفي آل الأهتم ، تدرك أن طريقه إلى التأديب العالي قد وُجد ، ولم يبق أمام اكتماله ونُجحه إلا أن يكون صاحب موهبة واستعداد ، وقد كان ذلك له موفورا إلى حد بعيد .

- وبحكم نسبه وأسرته أتقن اللغة الفارسية – إلى جانب اللغة العربية – واطلع على آداب الفرس ودياناتهم المتعددة .

ومن المعروف أن الثقافة الفارسية كانت لها صلات بحكمة الهنود وثقافة اليونان ... ومن هنا فإن ذهن ابن المقفع قد لقح بمعارف كثيرة متنوّعة ، أتاحتها له صلته العميقة الواسعة بالثقافتين العربية والفارسية .

- ولا يعرف التاريخ شيئا ذا بال عن أساتذة ابن المقفع وشيوخه الذين أخذ عنهم ، وتتلمذ لهم . ويبدو أنه من الوجهة العملية كان أستاذ نفسه ، يقول : « شربتُ الخطب ريًّا ، ولم أضبط راويا ، ففاضت ، ثم فاضت .. » ، وقد سُئل مرة :

من أدّبك ؟ فقال : نفسي ، كنتُ إذا رأيت حسنا أتيتُه ، وإذا رأيتُ قبيحا أبيتُه .

رابعا : آثاره

جمع ابن المقفع بين الثقافتين : العربية الاسلامية والفارسية وما تُرجم إليها من ثقافة الهند واليونان . وكان ذكيا خارق الذكاء ، لكنه يرى أن الذكاء لا يعمر القلوب ، ولا يثمر الثمرة المرجوة بدون العلم .. ومن ثمّ أكبّ على الكتابة والنقل من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية ، فنقل إليها كتابا في سير الملوك وأنظمة الحكم ، وتدبير السياسة ، كما نقل عنها الكثير من الأدب الأخلاقي الذي يُراد به تثقيف الناس بما يوضح لهم سبل الحياة العائلة ، ثم عمد إلى خير كتاب للهندية في اللغة الفارسية وهو (كليلة ودمنة) فنقله إلى اللغة العربية ، كما نقل عنها بعض ما تُرجم من اليونانية من كتب أرسطو في المنطق ..

وبعضُ آثاره قد عبثت بها يدُ الزمن ، ولكن ما بقي منها يدلّ ـ بغزارة مادته ، وعمق فكرته ـ على شخصية ذات عقل واعٍ دقيق .. وإليك تعريفا موجزا بما حفظه لنا التاريخ من آثاره :

١ ـ الأدب الصغير :

وهو رسالة قصيرة ، تتضمن طائفة من الوصايا الخلقية والاجتماعية ، التي ترشد الناس إلى صالح معاشهم في أنفسهم وفي علاقاتهم بعناصر المجتمع المختلفة .

٢ ـ الأدب الكبير :

وهو رسالة أكثر طولا من الأدب الصغير ، موزعة بين موضوعين : السلطان وما يتصل به من الحكم والسياسة ، والصداقة وما يتصل بها من صفات الصديق الصالح .

(وهو يقصد ـ هنا ـ بالأدب التهذيبَ الخلقي والاجتماعي والسياسي ، وقد اعتمد في الكتابين ـ كما يصرح هو ـ على وصايا الأسلاف ، وعلى استنباطات وصل إليها على هديهم) .

٣ - رســالة الصحــابة :

كتبها لأبي جعفر المنصور ، تتضمن ما ينبغي للسلطان في سياسته لرعيته ، وما يجب أن يتوفر من صفات في بطانته ومن يستعين بهم ، كما اشتملت على نظرات دقيقة في النقد السياسي والعدل الاجتماعي والفقه الدستوري .

٤ - كليــلة ودمــنة :

وهو كتاب أُلف في الأصل باللغة الهندية ، ثم نُقل عنها إلى اللغة الفارسية ، وعنها نقله ابن المقفع إلى اللغة العربية .. وقد ناقشنا هذا القول عندما درسنا أحد نصوصه فارجع إليه .. والكتاب عبارة عن قصص خيالي يدور على ألسنة الحيوانات ، ويهدف إلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي عن طريق ما يبثّه من آراء وأفكار . ولعلّ ما كان ينشده ابن المقفع من إصلاح الدولة العباسية هو الذي دفعه إلى ترجمة هذا الكتاب أو إنشائه .

٥ - الـدرة اليتيمــة :

وهي - كما يقول الباقلاني - كتابان : أحدهما يتضمن حِكَما منقولة ، والآخر في شيء من الديانات ..

وقد سقطت الدرة اليتيمة من حساب الزمن ، كما سقط ما ترجمه من منطق أرسطو ، ولم يبق منها إلاّ ما احتفظت به بعض المطوّلات .

* * *

خامسا : صفـاته وأخــلاقه

كان ابن المقفع - كما يشهد معاصروه - يأخذ نفسه بكل ما يمكن من خصال المروءة والشعور بالكرامة ، يترفع عن الدنايا ، ولا يجعل للهوى سلطانا على عقله ، ذا خلق قويم ، ووفاء نبيل ، ودقة حسّ باهرة ..

دعاه (عيسى بن علي) - وقد كان كاتبا له - للغداء ، فقال له : أعزّ الله الأمير ، لستُ يومي للكرام أكيلا . فقال : ولِمَ ؟ قال : لأنّي مزكوم ، والزكمة قبيحة الجوار ، مانعة من عشرة الأحرار .

وكان يعرف للصداقة حقوقها ، ويقدّر الأخوة حقّ قدرها ، فما فاضت به نفسُه من كلمات أيّده مسلكُه في عديد من المواقف المتلفة للنفس والمال ..

فمن أخباره المشهور أن عبد الحميد الكاتب لجأ إليه بالبحرين بعد مقتل مروان بن محمد ـ آخر خلفاء بني أميّة ـ ففاجأه الطلبُ وهو في بيت ابن المقفع ، وعندما دخل عليهما الجند أخذ كل منهما يقول : أنا عبد الحميد خوفا على صاحبه ، وأوشك الجند أن يأخذوا ابن المقفع ، فصرخ عبد الحميد قائلا : ترفّقوا ، فإن لكل منّا علامات ، فوكّلوا بنا بعضكم ، وليمضِ الآخرون منكم إلى منْ وجّهكم ، فيذكر له العلامات . ففعلوا ، وأُخذ عبد الحميد فقتل .

ويروي ابن قتيبة في « عيون الأخبار » ان ابن المقفع قد بلغه أن جارا له يبيع داره لدَيْن ركبه ، فقال : ما قمتُ إذن بحرمة ظِلِّ داره ، إن باعها معدما ، وبتُّ واجدا ، وحمل إليه ثمن الدار ، وقال له : لا تبعْ .

وكثيرة تلك الحكايات التي ترويها كتب الأدب عن كرم ابن المقفع وسخائه ، وعلاقاته بإخوانه وأصدقائه ، مما يشهد على أن سلوكه كان مرآة صافية مجلوة لفكره وأدبه .

سادسا : مصرعـه وأسبابـه

رجل هذه أخلاقه وصفاته ، وتلك آثاره ومؤلّفاته ، وما اشتملت عليه من وصايا خلقية انطوت على مثل عليا رفيعة ، وغايات سامية نبيلة ، يظفر به « سفيان بن معاوية بن يزيد بن المهلب » والي « أبي جعفر المنصور » على البصرة ، فيأمر بتنُّور أن يُسجّر ، ، وبأعضائه أن تُقطع عضوا عضوا . ثم توضع في التنّور ، لتحرق على مرأى من صاحبها !

فما السبب الذي جعلهم يختارون له هذه الميتة البشعة ، التي من شأنها أن تؤذي الضمائر الحية والقلوب الذكية ؟

أذاع بعض الرواة أن سبب الميتة البشعة هذه هو زندقة ابن المقفع وإلحاده ؛ لأن إسلامه لم يكن خالصا ؛ بل كان جريا وراء أسلاب الدنيا من مال ومناصب ،

وتناقلوا كلمة الخليفة المهدي « ما رأيت كتاب زندقة قط ، إلاّ وفيه أثر لابن المقفع » .

ولكنّا نرى أن هذا لم يكن سبب ميتته البشعة تلك ؛ بل هو سبب روّج له الخليفة وولاته ؛ لأن فيه كسبا لرضا الجماهير التي تعتزّ بالدين وتقدسه ، وهناك أسباب سياسية هي التي دفعت إلى هذه الميتة البشعة المنكرة :

(أ) كتاباته :

فقد كانت مهتمّة بالنقد السياسي والإصلاح الاجتماعي ، ويكفي أن تقرأ له « رسالة الصحابة » فانها تحتوي فكرا سياسيا شديد الخطر في النقد والتوجيه . وهو أمر لا يعجب الحاكمين في عصور الاستبداد .

(ب) خطاب الأمان :

الذي كتبه لعبد الله بن علي بن عبد الله بن العباس ، وكان واليا على الشام لأبي جعفر المنصور ، فخرج عليه ، وادعى الخلافة لنفسه ، ولكن جيوش المنصور هزمته ، ففرّ إلى أخويه سليمان وعيسى ، واحتمى بهما ، فأبيا أن يسلماه إلى أبي جعفر إلاّ بعد أن يؤمّنه ، فترك المنصور لهما كتابة الأمان المطلوب ، فأمرا ابن المقفع بكتابته والتشدد فيه ــ وقد كان آنذاك كاتبا لعيسى كما عرفت ــ فأحرج ابن المقفع المنصور فيما كتبه إحراجا بالغا ..

يقول الجهشياري : « كان الذي شقّ على أبي جعفر المنصور أن قال ابن المقفع في هذا الأمان الذي يوقعه المنصور بخط يده :

« .. وإن أنا نلتُ عبد الله بن علي أو أحدا ممّن أقدمه معه بصغير من المكروه ، أو أوصلتُ إلى أحدٍ منهم ضررا ، سرّا أو علانية ، على الوجوه والأسباب كلها ، فأنا نفيٌّ من محمد بن علي بن عبد الله ، وقد حلّ لجميع أمة محمد خلعي وحربي ، والبراءة منّي ، ولا بيعة لي في رقاب المسلمين ، ولا عهد ولا ذمّة ، وهو (أي المنصور) كافرٌ بجميع الأديان ، ونساؤه طوالق ..

وكتبتُ هذا بخطّي ، ولانية لي سواه ، ولا يقبل الله منّي إلاّ إياه ، والوفاء به . »

ولهجة كتاب الأمان ــ كما ترى ــ شديدة الاجتراء والعدوان على الخليفة ؛

لذلك سأل أبو جعفر : من كتب هذا الأمان ؟ فقالوا له : ابن المقفع ، كاتب عمّك عيسى . فقال : فما أحدٌ يكفينيه ؟ وبهذه الكلمة أصدر حكمه على ابن المقفع بالقتل ، فتلقّفها رجلٌ بينه وبين ابن المقفع ثأر قديم ، هو « سفيان بن معاوية » والي البصرة ، فاحتال حتّى ظفر به ، ثم عبر عن ضغينته أبشع تعبير كما عرفت !

ثم جاء المحدثون ـ وفي مقدمتهم المستشرقون ـ فروّجوا أيضا لهذه المسألة ـ مسألة قتله بسبب الزندقة والإلحاد ، وأن إسلامه كان جلبا للنفع ، ودفعا للضرّ ـ ، وتبعهم في ذلك باحثون عرب مسلمون ، دون أن ينتبهوا إلى ما في كتابة الكثير من المستشرقين من دسٍّ وخلْطٍ ، إذ عمدوا إلى تصوير الشخصيات اللامعة في التاريخ العربي ، والتي كانت تنزع إلى عروق غير عربية ، بأنها كانت تكره كلّ ما هو عربي إسلامي ، وأن ما ظهر من ولائها يرجع إلى أسباب تتراوح بين جلب النفع ودفع الضرّ ، وأنها في حقيقة أمرها كانت تعمل ضدّ العروبة والإسلام ما أمكنها ذلك .

ولو كان أمر ابن المقفع كذلك لكان أولى به أن يُسلم في عهد بني أمية ، فقد كانوا أكثر تعصبا للعرب والعروبة من بني العباس .

سابعا : منزلته الأدبية وخصائصه الفنية :

عرفت أن العصر العباسي كان عصر امتزاج الثقافات ، وأن ابن المقفع كان يجمع بين الثقافتين العربية والفارسية ، ومن هنا جاء دوره البارز في تاريخ الأدب العربي .

إذ كان من أوائل الذين ثبّتوا الأسلوب العباسي المولّد ، وهو يقوم على الوضوح ، وأن تشفّ الألفاظ عن معانيها ، وأن تخلو من كل غريب وحشي ، ومبتذل عامي .

وقد عمّم ابن المقفع هذا الأسلوب في كل كتاباته : من رسائل ديوانية وإخوانية وأدبية وترجمة ، غير أنه نظرا لغزارة معانيه امتاز الأسلوب عنده بالإيجاز والاقتصاد الشديد ، وكاد يخلو من حلية الصوت وحلية التصوير . فليس في أسلوبه عناية بالأخيلة الدقيقة البارعة إلاّ ما جاء في كتاب (كليلة ودمنه) ، وهو منقول عن الأصل الهندي ، وكذلك ليس في أسلوبه عناية بالسجع والازدراج وغيرهما من حلي الصوت إلاّ ما جاء سمحا عفو الخاطر ؛ إنما هو مشغول دائما بالفكرة ، يخرجها

إخراجا دقيقا ، في لفظ مصقول لا غرابة فيه ولا وحشية ، ولا إبتذال ولا عامية .

وقد نصح لنا شيء مرة : « إياك والتتبّع لوحشي الكلام طمعا في نيل البلاغة ، فإن ذلك هو العيّ الأكبر » .

يقول عنه طه حسين : « له عبارات من أجود ما تقرأ في العربية وبنوع خاص في « الأدب الكبير » وفي « كليلة ودمنة » ؛ ولكنه عندما يتناول المعاني الضيقة التي تحتاج إلى الدقة في التعبير يضعف ، فيكلف نفسه مشقة ، ويكلف اللغة مشقة .. »

ولعله بهذا القول يشير إلى غضّ الجاحظ من قيمة ما ترجمه ابن المقفع من منطق أرسطو ، إذ لاحظ فيه التواء وانحرافا بمراجع الضمائر ؛ وعنتا في العبارة والتركيب .

ولكن منشأ ذلك صعوبة أداء هذه المعاني لأول مرة في اللغة العربية ، ومهما يكن فلابن المقفع فضل الرائد ، وهو إن فاته التوفيق في نقل منطق أرسطو لم يفته في بقية ترجماته ، وخير دليل على ذلك كتاب (كليلة ودمنة) الذي يُعدّ آية من آيات اللغة العربية .

لقد أجمع معاصرو ابن المقفع على أنه كان آية في البلاغة ، وجعلوه على رأس العشرة الذين سمّوهم لعصره .

وبلغ من إعجابهم به أنهم كانوا يكثرون من أسئلته عن البلاغة ، وكان يقول : « البلاغة هي التي إذا سمعها الجاهل ظنّ أنه يحسن مثلها » .

ونفسُ الجاحظ لم يسعه إلاّ أن يقول عنه في بعض رسائله : «إن الكتّاب الناشئين كانوا يتدارسون آثاره ؛ ليحذقوا البيان ، وليلقحوا عقولهم وألسنتهم بخير لقاح » .

(٣)

أحمد شوقي
(١٨٦٩ ـ ١٩٣٢ م)

أولا : نماذج من شعره :

(١) في وصف الربيع

١ ـ مرحبا بالربيع في رَيْعانه وبأنواره وطيب زمانه

٢ ـ زُفّت الأرض في مواكب آذا ر ، وشبّ الزمان في مهرجانه

٣ ـ نزل السهلَ ضاحك البشر يمشي فيه مشي الأمير في بستانه

٤ ـ عاد حَلْيًا براحتيه ووشيا طولُ أنهاره وعرض جنانه

الشاعر مبتهج بالربيع ، مأخوذ بسحره وجماله وإشراق أزهاره وحلاوة أيامه ، يرى الأرض فيه قد ازينّت ، وأخذت زخرفها ، كأنما هي عروس تهادى بها الموكب ، حتى الزمان الشيخ نفحه الربيع فعاد شبابا . ويشخّص الربيع ، ويتخيّله قد هبط السهل طلقا ، يختال في حدائقه الغناء كما يختال الأمير ، ويتصوّر الأنهار والجنات قد صارت زينة في يديه ، ووشيا بديعا في ثيابه .

---

١ ـ مرحبا : الرحابة : الاتساع . والمراد صادفت سعة فلا تستوحش . ريعانه : أوله . الأنوار : جمع نَوْرة ، وهي الزهرة البيضاء .

٢ ـ آذار : أول الربيع ، وهو أول شهور السنة الشمسية عند الفرس .

٤ ـ الحلي : الزينة . الوشي : النمنمة والنقش .

وقد أسرف الشاعر على نفسه وعلى القارئ بهذه الصور المتزاحمة المتداخلة التي لا تهيج عاطفة ، ولا ترهف إحساسا ؛ لأنها وقفت عند المظاهر الحسية للربيع ، لم تكد تتجاوزها إلى ما وراءها من أبعاد نفسية .

(٢) في مـــدح الرســـول

١ ـ أتيت والناس فوضى لا تمرُّ بهم إلاَّ على صنم قد هام في صنم

٢ ـ والأرض مملوءة جورا ، مسخرة بكل طاغية في الخلق محتكم

٣ ـ مسيطرُ الفرس يبْغي في رعيته وقيصر الروم من كبر أصمّ عـم

٤ ـ يعذّبـان عباد الله في شُبَهٍ ويذبحان كما ضحَّيْتَ بالغنم

ولشوقي أكثر من قصيدة في مدح الرسول الكريم ﷺ أشهرها الهمزية ونهج البردة التي منها هذه الأبيات ، وهي قصائد ينبعث المدح فيها عن عاطفة دينية ، ويلم فيها شوقي بتاريخ الأمة العربية ، ويوازن بين ماضيها المجيد ، وحاضرها القاسي ، كما يوازن بين حال الناس ـ بعامة ـ قبل البعثة ، وحالهم بعد أن أتاهم الهدى من ربّ العالمين .

وفي هذه الأبيات يخاطب الشاعر الرسول الكريم ، ويقول : لقد جئت برسالة ربك إلى الناس في وقت كانوا أحوج ما يكونون فيه إليها ، فقد ساءت أحوالهم ، واضطربت أمورهم ، وتنازعتهم قوتان طاغيتان تتحكمان في مصائرهم ، لا شريعة تحكمهم ، ولا عقل يهديهم ، وإنما هي أصنام يعبد بعضها بعضا ، وظلم لا ترى غير صورته ، وحكام ـ من فرس وروم ـ سادرون في ضلالهم وغيّهم ، يحملون رعاياهم على طاعة أهوائهم ، ويسومونهم سوء الخسف والعذاب .

وما نظنّ الشاعر يقصد إلى المدح فسحب ، بل يتّخذ ذلك قناعا يَهْدف من

---

١ ـ الناس : يقصد المجتمعات عامة .

٢ ـ الجور : الظلم . محتكم في الخلق : متصرّف فيهم وفق مشيئته

٣ ـ مسيطر الفرس : يعني ملك الفرس .

٤ ـ الشُبه : جمع شبهة وهي ما يلتبس من الأمر .

خلاله إلى إثارة النفوس الراكدة ، وإيقاظ العقول الخامدة ، كي تبصر طريقها الصحيح ، وتسلك سبيلها السوي .

(٣) في رثاء عمر المختار[1] :

١ - ركزوا رفاتك في الرمال لواء يستنهض الوادي صباح مساء
٢ - يا ويحهم نصبوا منارا من دم يوحي إلى جيل الغد البغضاء
٣ - ماضرّ لو جعلوا العلاقة في غدٍ بين الشعوب مودة وإخاء
٤ - جرح يصيح على المدى ، وضحية تتلمّس الحرية الحمراء

يتصور شوقي رفات المختار ثروة نادرة ، ركزها المعتدون في رمال الصحراء - على غير وعي منهم - فكانت لواء خفاقا ، يثير الشعب ، ويحفز همّته ، وكانت منارا مصبوغا بالدم يضيء للأجيال القادمة طريق التضحية والفداء ، ويملأ قلوبها حقدا وثورة على المعتدين، كي تنقم منهم ، وتثأر لآبائها وأجدادها ، وكان الأَوْلَى بهؤلاء المعتدين أن يكفوا عن عدوانهم ، وألاّ يستمرئوا طغيانهم ، حتّى تقوم العلاقة المستقبلية بين الشعوب على أساس من التعاون والسلم والإخاء ، ولكنهم في غيّهم سادرون ، فلا يصل الحق إلى أصحابه إلاّ مخضوبا بالدماء ، ولا يقوم العدل في الأرض إلاّ على أجداث الشهداء .

ولعلك تحسّ هذه العاطفة الوطنية القومية الإنسانية التي تشيع في الأبيات ، فتتيح للتصوير أن يتعانق بعضه مع بعض كي يبرزها ، وللتعبير أن يبلغ به الشاعر شأوا بعيدا من البراعة الفنية لم يبلغه سواه ، وتكاد بعض الصور والتعبيرات أن تكون خاصة به ، لم يسبقه إليها غيره .

* * *

(٤) ومن حكاياته على لسان الحيوان :

١ - رأيتُ في بعض الرياض قبرهْ تُطيّر ابنها[2] بأعلى الشجرهْ

---

١ - سبقت دراسة هذا النص في كتاب الأدب والنصوص الجزء الثالث . فارجع إليه
٢ تطير ابنها : تدربه على الطيران .

٢ ـ وهي تقول: يا جمال العشّ لا تعتمد على الجناح الهشّ
٣ ـ وقِفْ على عود بجنب عود وافعل كما أفعل في الصعودِ
٤ ـ فانتقلتْ من فنن إلى فنن وجعلت لكل نُقلةٍ زمنْ
٥ ـ كي يستريح الفرخُ في الأثناء فلا يملُّ ثـقـل الهواء

يقص الشاعر في هذه الأبيات قصة قبرة رآها بأعلى الشجرة تدرب فرخها على الطيران ، وتنصحه ألاّ يعتمد على جناحه ، فهو ما يزال غضا ضعيفا ، وعليه أن يستند دائما إلى عود ، ويحرص على أن يكون بجانبه عود آخر ، كي يسهل عليه الانتقال من غصن إلى غصن ، ثمّ مضت تضع أمامه نموذجا علميا في الطيران ، وتطلب منه محاكاته ، فانتقلت من غصن إلى غصن ، وجعلت بين كلّ نقلة وأخرى من الزمن ، تكفي لأن يستريح الفرخ ، ويلتقط أنفاسه ، فلا يكلّ ولا يضجر . ولا يشعر بثقل الجوّ عليه فيسقط .

ومن الجليّ أن لهذه القصة الرمزية هدفا اجتماعيا هو وجوب التدرّج في التعليم ، وإعطاء المتعلم نماذج عملية من المعلّم يستطيع محاكاتها ، وأخذه بالرفق واللين في أثناء ممارسة التعلّم ، حتّى يشتدّ عوده ، ويتمكّن من الاعتماد على نفسه .

ويبدو أن هذا الضرب من الحكاية على لسان الحيوان قد تناثر في إنتاج شوقي طيلة حياته ، منذ وقع عليه عند « لافونتين » فوجد فيه القدرة على الإيحاء بما يريد أن يبثه من نوازع وطنية أو أخلاقية أو اجتماعية أو تنديد بمواطن الضعف البشري في بعض القادة والزعماء ، دون أن يقع تحت طائلة السلطة : سلطة قصر الخديوي والاستعمار .

ولو أن الشاعر كان معنيا بتقييد تاريخ إنشائه لكل حكاية من هذه الحكايات لساعد القارىء على العثور عما تشف عنه كلّ واحدة منها ، ولعله آثرها كذلك حتّى تعنى الأجيال من بعده بمضمونها ، دون العناية بالبحث عن أشخاصها الذي أصبحوا في ذمة التاريخ .

٢ ـ يا جمال العش : تقصد ابنها ، وهو نداء فيه عاطفة حارة وتدليل . الهش : الضعيف الرخو .
٤ ـ الفنن : الغصن المستقيم من الشجرة .
٥ ـ الفرخ : الطائر الصغير . في الأثناء : خلال الانتقالات .

ولعلك لاحظت أن العنصر القصصي قد أضفى طابع الموضوعية على الحكاية ، وحقق الوحدة العضوية ، ومنحها يسرا في التعبير يلائم كل المستويات .

* * *

(٥) في التـــاريخ

١ ـ غالِ بالتاريخ واجعلْ صُحفَه من كتاب الله في الإجلال قابا
٢ ـ قلّب الإنجيل وانظر في الهدى تلق للتاريخ وزنا وحسابا
٣ ـ رُبّ من سافر في أسفاره بليالي الدهر والأيام آبا
٤ ـ واطلب الخلد وَرُمْهُ منزلا تجد الخلد من التاريخ بابا
٥ ـ مثل القوم نسوا تاريخهم كلقيط عيّ في الناس انتسابا
٦ ـ أو كمغلوب على ذاكرةٍ يشتكي من صلة الماضي انتسابا

* * *

شوقي يشيد بالتاريخ ، ويعتزّ به ، ويغالي بقيمته ، فيشبهه بالكتب السماوية المنزّلة ، ويجعل صحفه آيات تمنح العبرة ، وتقود إلى الرشد ، ويتحدّى المخاطب أن ينظر في الكتب السماوية ، ويتمعّن في قراءتها ، فإنّه سيزداد اقتناعا بأن للتاريخ منزلة رفيعة ، وقيمة عالية ، تهيّئه لأن يكون من بين الكتب التي تهدي الإنسانية إلى مراشدها ، كيف لا ؟ وهو يضع أمام باصرتها وبصيرتها نماذج الأوّلين وسننهم مهما تناءت بهم الأزمنة ، أو تباعدت الأمكنة .

ويحلّق الشاعر منتشيا بمكانة التاريخ في البيت الرابع ، فيرى الذين يسعون إلى الخلود والبقاء ، ولا يألون جهدا في الوصول إليه ـ لا يجدون ما يريدون إلّا بابا من

---

١ ـ غالِ بالتاريخ : ارتفع به ، واجعل له أعلى منزلة . القاب : المقدار . يريد أن التاريخ في جلاله كالمصحف في التنزيه والتقديس .
٣ ـ الهدى : المراد القرآن بدلالته على الإنجيل قبله .
٤ ـ الخلد : البقاء والدوام ، رُمْهُ : اقصده .
٥ ـ اللقيط : المولود الذي ينبذ ، فيعثر عليه غير أهله .

أبواب التاريخ ، وزاوية من زواياه ، كما يصوّر الذي ينسون تاريخهم ، ولا يعيرونه ما هو جدير به من الرعاية والاهتمام في صورة أولئك اللقطاء الذين لا نسب لهم به يعتزّون ولا انتماء عندهم به يفخرون ، والناس ينأون عنهم ، ويفرّون منهم ، كما يفرّ السليم من الأجرب ، أو في صورة من فقد ذاكرته ، فأصبح مغلوبا على أمره . قد اجْتُثّ أصله ، فلا شيء يربطه بمن حوله ، ولا بما حوله ، وإنّما هو ريشة في مهبّ الريح ، تدور معها حيث تدور !

وأنت ترى كيف يمجّد شوقي التاريخ ، ويسمو بمكانته ، ويغالي بقيمته ، فيختار له من التصوير والتعبير والموسيقا ما يلائم هذه المغالاة ، ويفصح عنها .

* * *

(٦) في الحنين إلى الوطن

١ – يا بنة اليم ، ما أبوك بخيلٌ ... ماله مولعا بمنع وحبس
٢ – أحرام على بلابله الدو ... ح ، حلال للطير من كل جنس ؟
٣ – كل دار أحق بالأهل إلاّ ... في خبيث من المذاهب رِجس
٤ – نَفَسي مرجل ، وقلبي شراع ... بهما سيري في الدموع وأرْسي
٥ – وطني لو شغلت بالخلد عنه ... نازعتني إليه في الخلد نفسي
٦ – شهد الله لم يغب عن جفوني ... شخصه ساعةً ، ولم يخْلُ حسّي

* * *

هذا النص من قصيدة طويلة ، أنشأها وهو في منفاه بالأندلس ، وقد أضرم المنفي في نفسه حنينا طاغيا إلى مصر ، وشوقا محتدما إلى ذكرياته ومغانيه .

---

١ – اليم : البحر . وابنة اليم : السفينة . المولع : المشغوف .
٢ – الدوح : جمع دوحة وهي الشجرة العظيمة .
٣ – الرجس : الدنس والإثم .
٤ – المرجل : القدر .
٥ – نازعتني : خاصمتني أو اشتاقت .
٦ – شهد الله : علم الله ، والمراد بها القسم .

وفي هذه الأبيات يناجي السفينة ، ويستعديها على أبيها البحر ، وينكر عليه أن يكون عونا للمستعمر الذي نفاه عن وطنه ، وباعد بينه وبين أهله ، ويشفع الإنكار بتصوير حال الوطن وقد أقصي عنه أبناؤه . في حين أُبيح لأجناس أخرى في صورة الدوح طُيّرتْ عنه بلابله التي ولدت بين أغصانه ، ليتّسع لأخرى غريبة عنه ، غاصبة لجوه وثمره ، وهذا منطق تأباه القلوب الذكيّة ، وتنفر منه الضمائر الأبية ، ولا تقره إلا مذاهب المستعمرين بما فيها من خبث ودنس وأثم .

ويتمنّى على السفينة أن تقلع به إلى وطنه متخذة من نفَسه الملتهب وقودا ، ومن قلبه شراعا ، حين يعوزها الوقود ، ومن دموعه بحرا متلاطما ، تسير فيه حتى تلقي مراسيها على ضفاف وطنه ، هذا الوطن الذي يهتف به هتافا حارًا ، ويرى قلبه مشدود الوثاق إليه ، حتى لو أتيح له نعيم الجنة الذي هو غاية ما يطمح إليه الطامحون . وهي مبالغة مقبولة من الشاعر تخلصت من جفاف الذهن وتجريداته ، ولا تجافي الصدق الفني ؛ لأننا لا ننكر طغيان الحنين إلى الوطن في نفس الشاعر النازح في منفاه ، وإن كان البيت الأخير قد هبط قليلا عن المستوى الفني للبيت الذي قبله ؛ لما اشتمل عليه من تقريرية وجفاف .

ولا شك أنه تحس في هذه الأبيات وهج العاطفة الوطنية ، وصرخة المظلوم في وجه الظالمين .

* * *

(٧) في نكبة دمشق

١ - وللأوطان في دم كل حر يد سلفت ، ودين مستحق

٢ - ومن يسقي ويشرب بالمنايا إذا الأحرار لم يُسقَوْا ويَسقُوا

٣ - ولا يبني الممالك كالضحايا ولا يُدني الحقوق ، ولا يُحقُّ

---

١ - اليد : النعمة . سلفت : سبقت .

٢ - يسقي ويشرب بالمنايا : يسقي منها ، ويشرب منها .

٣ - الضحايا : شهداء الحرب أو الثورة .

٤ - ففي القتلى لأجيال حياة وفي الأسرى فدًى لهمُ وعتقُ
٥ - وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يُدقُّ

هذه الأبيات من قصيدة ألقيت عام ١٩٢٥ م ، في احتفال أقيم لإغاثة منكوبي دمشق على يد الجنرال الفرنسي « ساري » ، وهي من الشعر الذي عودنا شوقي بعد عودته من المنفى أن يسهم به إسهاما صريحا في كل مناسبة وطنية وقومية .

وأنت تحسّ في الأبيات عاطفة مشتعلة ، تبدو آثارها في التصوير والتعبير ، فللأوطان في دماء الأحرار أيادٍ سالفة ، وديون واجبة الأداء ، ومن غير الأحرار يحرص على الوفاء ؟ إنهم أجدر الناس بخوض غمرات الموت ، حفاظا على الوطن أن يُذل ، وصونا لكرامته أن تُهدر ، فالشهداء هم الذين يبنون الممالك ، ويشيدون تاريخها ، وعلى أجداثهم يصل الحق إلى أصحابه ، ويستقر العدل بين أربابه ، وإن في قتلهم حياة كريمة ، وحرية كاملة لمن يأتي بعدهم من أجيال .

ويثير الشاعر النخوة والحمية في نفوس المواطنين ، فيجعل الحرية فتاة اغتصبها المستعمرون ، وشبّ من دونها قتال دامٍ عنيف ، ويجعل لها بابا قد أوصِد عليها ، ولا يطرق هذا الباب إلا الأيادي المضرجة بالدماء ، الخبيرة بفنون القتال ، وأساليبه ، المدربة على الكفاح وألوانه .

وهذه الصورة من الصور الفنية البارعة التي اختص بها شوقي ، وعرفت به ، وشهدت له بالحس اللغوي المرهف ، والذوق البياني البصير .

وقد جرى هذا البيت مجرى الحكمة التي جاءت تذييلا لما قبلها من الأبيات ، يرتبط بمضمونها أوثق ارتباط ، ويتصل بوجدان الشاعر أدق اتصال ، ويلخص تجربته تلخيصا فنيا بارعا .

---

٤ - العتق : الحرية .
٥ - الحمراء : الدامية بالضحايا .

ثانيا : حـــياته ونشـــأته

(أ) مولـده وبيـئته :

تجرى في أحمد شوقي دماء متعددة : فقد ولد في القاهرة عام ١٨٦٩ م لأب وأم تنحدر إليهما عناصر مختلفة ، فقد كان أبوه يجري فيه الدم العربي والكردي والتركي ، إذ كان جده لأبيه واسمه (أحمد شوقي) ينتمي إلى الأكراد والعرب ، وكانت جدته لأبيه شركسية .

أما أمه فقد كان يجري فيها الدم التركي واليوناني ، إذ كان أبوها تركيا من بطانة إبراهيم بن محمدعلي ، وظل في أبنائه حتى أصبح وكيلا في عهد اسماعيل ـ للخاصة الخديوية ، وكانت أمها ـ جدته لأمه ـ يونانية من سبي إبراهيم في بلاد المورة .

ولذلك يقول شوقي عن نفسه : « أنا عربي ، تركي ، جركسي ، كردي ، يوناني » .

وقد ورث أبوه ـ واسمه علي ـ ثروة طائلة ، لكنه كان مبذّرا مسرفا ، فسرعان ما بدّدها ، ومع ذلك لم يتأثّر المستوى العيشي لشوقي ، إذ كفلته جدّته لأمّه (اليونانية) وكانت تعمل وصيفة في قصر الخديوي اسماعيل ، فعاش كما ولد في بيئة ناعمة مترفة ، بعيدة عما يقاسيه الشعب من حاجة وعوز ، وما يتلظى فيه من بؤس وحرمان ، تعيش في أثرة تخيل لصاحبها أنه خُلِقَ ليستمتع بكلّ شيء ، ويتأثّر بالنعيم دون سواه .

(ب) تعليمه :

اختلف شوقي إلى كتاب الشيخ صالح بحيّ الحنفي في القاهرة ، وقد أتم الرابعة من عمره ، ثم التحق بمدرسة المبتديان الابتدائية ثم بالمدرسة التجهيزية ، حيث أتمّ دراسته الثانوية ، وسنه لم تتجاوز الخامسة عشرة .

وفي عام ١٨٨٥ م ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ، وتخرّج في قسم الترجمة منها سنة ١٨٨٧ م .

ثم أرسله الخديوي توفيق في بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق والآداب ، فلبث بها أربع سنوات حصل بعدها على الإجازة النهائية .

وأتيحت له الفرصة ليجوب فرنسا ، ويذرعها طولا وعرضا ، ويزور بلاد الانجليز ويلم بالجزائر .

وقد هيأت له إقامته في فرنسا أن يتّصل بالحضارة الأوروبية اتصالا مباشرا ، وأن يغترف من ثقافتها ، وينهل منَ ينابيعها ، ويشغف بمسرحها شغفًا بالغ ، ويعاصر بعض أعلام القصة والمسرحية البارزين فيها من أمثال : اسكندر ديماس الابن ، وجي دي موباسان ، وغيرهما ، مما كان له أثر كبير في أدبه واتجاهاته .

(جـ) شوقي في القصـــر :

عاد شوقي من بعثته الدراسية ليعمل في قسم الترجمة في قصر الخديوي ، وظل يتدرج حتّى أصبح رئيسا لهذا القسم ، وأثيرا لدى الخديوي عباس ، وشاعره الخاص ، وسعد شوقي بهذه الحظوة ، ونعم ببلوغ هذا اللقب الذي كان أمنيته ، لما كان يراه من سلطان الحاشية ، وما يناط بها من أمل ورجاء ، ولذلك راح يعتزّ به ويفخر :

شاعــر الأمير ومـــا بالقليـــل ذا اللقـب

ولعل شوقي كان يظنّ أن قصر أميره سوف يكون قصر سيف الدولة الحمداني في حلب ، وأنه سيكون المتنبي شارع العروبة من خلاله ، ولكن أميره (عباسا) لم يكن غير إنسان قعدت به همته ، وهبطت به عزيمته ، فلم يبال شيئا غير ملذاته ، وتنمية ثروته ، واستكثار ماله ، وسَوْقَ الهدايا إلى الخليفة العثماني ابتغاء رضاه ، وتملُّق المتسعمر الانجليزي طمعا في السلطان .

واستحال شوقي رجلا من رجال الحاشية ، وشاعرا خاصا لعباس ، يدور مع أهوائه السياسية كل مدار ، ويمدحه ، كلما دعا إلى ذلك داع ، وحين لا يدعو إلى ذلك داع ، ويمدح له الخليفة العثماني ليترضي ميوله وهواه ، ويساند الإنجليز حين يكون الأمير معهم على وفاق، ويذمهم حين يختلف معهم الأمير على شيء من السلطان .

وكان طبيعيا ـ وشوقي هذه حاله ـ أن تشخن مصر بالجراح في مذبحة دنشواي ١٩٠٦ م ، فيصمت شوقي عاما كاملا حتى ينشيء قصيدته في ذكراها ، وأن يحتاط ويلتوي حين تفقد مصر بعض بنيها المبرزين ، ويحتم عليه الموقف أن يقول ، ويقيس صلته بالناس ، وقربه منهم ، وبعده عنهم بمدى رضا الأمير وسخطه ؛ لأنه شاعر الأمير حينئذ ، وليس شاعر الشعب .

ولا شكّ أن (شوقي) كان يحس بثقل وطأة القصر على فنه الشعري ، وأنه يحول بينه وبين ما كان يأمل فيه من تجديد وانطلاق ، فاتجه إلى أبواب لا تخضعه لطائلة السلطان ، وافتتح في شعرنا الحديث القصة الرمزية على لسان الحيوانات ، ومدّ شعره إلى آفاق التاريخ والإسلام ، (انظر النص الثاني والنص الرابع) .

وقد ذاعت شهرة شوقي في الشعر ، وبعد صيته ، وأتاح له ذلك أن يمثل مصر في مؤتمر (جنيف) للمستشرقين عام ١٨٩٤ م ، فألقى فيه قصيدته (كبار الحوادث في وادي النيل) ، وتعد من المطولات الشعرية ، إذ بلغت عدة أبياتها واحدا وتسعين ومائتي بيت ، استوحى فيها تاريخ مصر ، وسجّل أحداثه البارزة[1] .

وقد عرفت أن التاريخ كان يجتذب (شوقي) ويستهويه ، لما يحتويه من عبر ، ويمنحه من دروس . (النص الخامس) .

* * *

(د) شـوقي في المنـفى :

ثم ما لبثت الأيام أن انتزعت شاعرنا من هذه الحياة الناعمة المترفة انتزاعا ، وطوحت به في غربة قاسية عنيفة ، إذ شبّت الحرب العالمية الأولى ، وكان الخديوي عباس في تركيا ، فمنعه الإنجليز من العودة ، وأقاموا مكانه السلطان حسين كامل ، وتتبعوا حاشية عباس نفيا وتشريدا ، وكان من بينها شاعرنا الذي آثر أن تكون (برشلونة) الأندلس منفاه ..

---

١ ـ كان مطلعها :

همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تُقِلُّ الرجاء

وخرج الشاعر من مصر محزون الفؤاد ، ضيق الصدر ، وعكف في منفاه على قراءةالأدب العربي قراءة فاحصة ، ودراسة اللغة العربية دراسة متعمقة واعية .

وأضرم المنفى في نفسه حنينا طاغيا إلى وطنه، وأشعلت الغربة أشواقه ، وأثارت ذكرياته ، فكان أن غنم الأدب العربي أندلسيات شوقي الرائعة الخالدة . (النص السادس)

* * *

(هـ) عـودته من المنفى :

ولما وضعت الحرب أوزارها عام ١٩١٩ م عاد شوقي من منفاه ، فوجد أرض مصر تمور بثورتها الوطنية الأولى ، ورأى الشباب يستهين برصاص المستعمر الغاصب ، ويخضب الأرض بدمائه الطاهرة في سبيل الحياة الكريمة ، ووجد شوقي نفسه حرا طليقا من قيود القصر ، فواجه مسئولياته الفنية والوطنية والقومية ، وراح يتغنّى بشعره عواطف قومه ، ويشدو بآمالهم وأحلامهم ، وهو لا يتغنّى عواطف المصريين وحدهم ، وإنما يمتدّ فيشمل الوطن العربي بأسره ، ويصوغ ما يمتليء به الوجدان العربي العام ، كما رأيت في النصين (الثالث والسابع) ، وكما يقول :

كان شعري الغناء في فرح الشر ق ، وكان العزاء في أحزانه
قد قضي الله أن يُؤلِّفَنا الجر حُ ، وأن نلتقي على أشجانه

وبذلك أسهم شوقي في تكوين الوجدان العربي العام الذي احتشد ذات يوم لمبايعته بإمارة الشعر في الأقطار العربية كلها عام ١٩٢٧ م تمجيدا لشاعريته ، وإشادة بعبقريته ونبوغه ، وأعلن (حافظ) هذه المبايعة :

أمير القوافي قد أتيت مبايعا وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

ثم قضي بقية حياته في عيشة هنية موفورة، حتّى لبي نداء ربه ليلة الرابع عشر من أكتوبر ١٩٣٢ م .

* * *

ثالثا : صفاته الجسمية والنفسية

لقد رسم له معاصره الأستاذ عبد العزيز البشري صورة دقيقة الملامح ، واضحة المعالم ، في كتابه (في المرآة) ، وحين نقرأ هذه الصورة نرى « شوقي » رجلا ممتلىء الجسم ، أميل إلى القصر منه إلى الطول ، مستدير الرأس ، مرتفع الجبهة ، كثّ الحاجبين مختلج العينين ؛ كأنما أرادت ربّة الشعر أن تميّزه في خَلْقه كما ميزته في أصوله وبيئته ، فأصابت عينيه منذ ولادته باختلال عصبي جعلها كالزئبق الرجراج ، تتألقان ، وتنتقلان ؛ وقلما ترتكزان أو تستقرّان على بسيط من الأرض ، بل دائما تصعدان في رقعة السماء ، ولا يكاد يلتفت بهما ذات اليمين ، حتّى ترداه إلى ذات الشمال ، وكأنهما مشدودتان إلى عالم خفي زاخر بالرؤى والأحلام .

وكان في أول حياته مقبلا على متع الحياة ، مسرفا على نفسه ما شاء له الشبابُ والجاهُ والمالُ ، يتشبّه بأبي نواس حتّى اتّخذ لداره اسما هو «كَرْمةُ بن هَاني» .

وإلى جانب هذا كان عميق الإيمان بالله ، قوي الأمل في مغفرته وصفحه عما ارتكب من ذنوب ، واقترف من آثام ؛ يقول :

إن جلّ ذنبي عن الغفران لي أمل في الله يجعلني في خير معتصم

ولعله في هذا يرنو إلى قول أبي نواس :

يا كبير الذنب ، عفو الله من ذنبك أكبر

ولذلك نراه في آخر أيامه يصدف عن هذه اللذات جميعها ؛ ولا يبقي له إلا الاستمتاع بالغناء .

وكان شوقي شديد الحياء ، ينفر من الدخول في زحمة الناس ، ولا ينطلق لسانه بالحديث في المجالس العامة ، مما جعله مستمعا في هذه المجالس أكثر منه متحدثا محاورا ؛ بل كان يغلب عليه الصمتُ حتّى يخيّل إلى جُلاّسه أنه ليس معهم ، أو كأنه يتحدث إلى عالم الأشباح ، أو يتحدّث إلى نفسه ، ولذلك كان

لا يستطيع مواجهة الجماهير ، ويكل إنشاد قصائده إلى سواه ؛ لأن لسانه لا يسعفه بجودة النطق . وحسن الإلقاء .

وكان على جانب كبير من الوداعة والرقة ، لا يستفزّه الغضبُ ؛ ولا يميل إلى العنف ، ولا يطيق رؤية المآسي ، ولا سماع الحديث عنها ، ولا يكثر من الشكوى إن نزل بساحته خطب ، أو ألمت به نازلة ، بل يصبر ويتجلّد ؛حتّى يُري الشامتين أنه لريب الدهر لا يتضعضع ، كما يقول الشاعر العربي القديم ؛ ولعل أوجع ما شكا منه حرمانُه من وطنه ، في حين أنه للأغراب حِمًى مُستباح :

أحــرامٌ على بلابــلــه الـدو حُ حلال للطير من كـلّ جنس

وشكره للسفينة التي أقلّته من الوطن إلى منفاه ؛ لأنها أراحته من رؤية وجوه المنافقين الكالحة الذين تنكروا له . وأسفرت أعمالهم عن ضمائر ميتة بشعة ، ونفوس موتورة حاقدة :

شكرتُ الفلك يوم حويتِ رحلي فـيـالمفـارق شكـر الـغـرابـا
فأنتِ أرحتني من كلّ أنـف كأنف الميّت في النّزْع انتصابا
ومـنـظر كلّ خوّان يراني بوجه كالبغي رمى النقابا

وكان شوقي عظيم الاعتداد بشعره ، يرى أنّه بَذَّ المتنبّي وفاقه في بعض أغراض شعره :

ولي دررُ الأخلاق في المدح والهوى ولـلـمـتـنـبي درة وحصـاة

كما أنه كان قويّ الشعور بعظمة الشاعر وتفرده ، واكتمال صفات الانسانية فيه ، فهو أرفع الناس قدرا . وأعلاهم منزلة :

جاذبتني ثوبي العصيَّ وقالت : أنتم الـنـاس أيها الشـعـراء

ومن ثم كان يضيق ذرعا بالنقد الذي يظهر عيوب شعره ، وينفر منه نفورا شديدا ، في حين تهشُّ نفسه للإطراء ، ويبتهج قلبه للثناء .

رابعا : العـوامل المؤثرة في شعــره

من خلال سيرة حياته التي عرضناها عليك يتضح لك أن هناك عوامل كثيرة متشعبة متداخلة أسهمت في تكوين شاعرية شوقي ، وعملت على توجيه فنّه . يمكن أن نوجزها فيما يلي :

١ ـ موهبتـه :

فقد منحه الله ـ سبحانه وتعالى ـ موهبة شعرية فذه . وبديهة مطواعة سيالة ، فلم يكن يجلس إلى مكتبه للتفكير وكدّ الذهن حتّى ينشيء قصيدة ، وإنما كانت تنثال عليه الخواطر انثيالا ، وكأنها تفيض من كل صوب . يغمغم بالشعر ماشيا أو جالسا بين أصحابه ، حاضرا بينهم بشخصه ، غائبا عنهم بروحه وفكره ، ولا يعرف جليسه أنه ينظم إلاّ إذا سمع منه باديء ذي بدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غور بعيد . ثم رأى ناظريه وقد برقا . وتواترت فيهما حركات المحجرين ، ثم بصر به وقد رفع يده إلى جبينه . وأمرّها عليها إمرارا خفيفا ، هنيهة بعد هنيهة ـ كما يقول الشاعر خليل مطران ـ وتلك سمة الشعراء الملهمين .

٢ ـ وراثتـه :

عرفت أنه تلتقي في تكوين شخصية شوقي عناصر مختلفة الأجناس ، قلّما اجتمعت لشاعر غيره من شعراء العربية .

وهذه العناصر التي ائتلفت من أصول خمسة بما لكل منها من خصائص متميّزة ، جعلت نفسيته خصبة أشد ما يكون الخصب ، غنية أوسع ما يكون الغنى ، ولم تكد تتصل بالحياة حتّى صادفت من تجاربها وحوادثها ما زادها خصبا إلى خصب ، ومنحها ثروة إلى ثروة ، مما أتاح لها أن تعبق وتفوح بالشذا العطر .

٣ ـ أسـاتذتـه :

تفجر ينبوع الشعر على لسانه وهو صغير ، واستكمل أداته ولما يجاوز العشرين من عمره على يد الشيخ حسين المرصفي صاحب كتاب الوسيلة الأدبية ، والشيخ محمد البسيوني البيتاني «أستاذه» في مدرسة الحقوق .

وكان الأستاذ البسيوني ينظم القصائد الطوال في مدح الخديوي توفيق . فدفع

تلميذه في هذا الاتجاه . وحدت توفيقا عن نبوغه الأدبي كي يرعاه .

كما صحب الشاعر إسماعيل صبري ـ وهو شاعر رقيق الذوق . مرهف الحس أعجب به شوقي ـ وكان يتردّد عليه . ويعرض عليه شعره . ويستجيب لتوجيهاته .

٤ ـ ثقافتـــه :

وهي ثقافة متنوعة الجوانب ، مختلفة الينابيع ، فقد أكبّ شوقي على قراءة الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره ، وصحب كبار شعرائه ، أمثال أبي تمام والمتنبي وأبي نواس وابن هانيء وابن زيدون والبهاء زهير ، وعارض عيون آثارهم .

وقد عرفت أن قراءة قصيدة قراءة واعية لا تقلّ معاناة عن تجربة إنشائها ، لأن القاريء يعايش صاحبها ، ويغوص في تجربته ، ويتعرّف طرائقه في انتقاء ألفاظه ، وبناء جمله ، وتأليف صوره ، ويختزن في ذاكرته ووجدانه ما يروقه ، كي ينتج أدبا مطبوعا بطابعه ، متميزا بذاته .

وقد وهب الله (شوقي) حافظة لاقطة واعية ، فوعي خير ما عند الأسلاف ، وامتاح من اللغة العربية ثروة طائلة من المفردات ، حتى أنه كان يحفظ أبوابا كاملة من المعاجم ، ولسنا نعرف في العصر الحديث من تحوّلت إليه الملكة العربية بجميع خصائصها الصوتية والموسيقية على نحو ما نجد عند شوقي ، فقد تشرّب روح العربية ، وامتلك أزمّتها اللغوية ، يصرفها كما يشاء له الشعر والفن .

وقد أتقن اللغة الفرنسية ، فاتصل بأدبها اتصالا مباشرا ، ونهل من معارفها ، وتذوق حضارتها ، وصاحب أدباءها ، وتأثر بها أيما تأثر . بدا جليا فيا استحدثه من أجناس شعرية ، كالشعر المسرحي ، والحكايات على ألسنة الحيوان (النص الرابع)

وكان يتقن اللغة التركية ، ولكن يبدو أن قراءته بها كانت ضعيفة قليلة ، الأمر الذي لم يجعل لها أثرا واضحا في أدبه .

وزادته رحلاته خبرة بالحياة، وبصلات [illegible] متنوعة. ومشاهدات مختلفة، فأغنت رصيده الفني ، وأمدته بفيض موفور من الصور والتعبيرات ، سال في شعره جدة وطرافة .

٥ ـ الحياة السياسية

عاش شوقي في عصر مضطرم بالأحداث السياسية ، وكان اتصاله بالقصر الخديوي ، وعمله فيه فرصة أتاحت له الاطلاع على خفايا الأمور السياسية ، ومعرفة بمؤامرات القصر ضد الشعب ، وتحالفه مع المستعمرين ضد الوطنيين ، وخبرة بصراع الأحزاب على السلطة .

كما شهد سقوط الخلافة العثمانية ، وارتاع له ارتياعا بالغا ، وتوجّع له توجُّعًا مُمِضًّا ، ورأى تزاحم المستعمرين وتكالبهم على اقتسام الأرض العربية الإسلامية ، أو (تركة الرجل المريض) كما كانوا يسمونها .

وشهد الحرب العالمية الأولى وأهوالها ، وذاق في أثنائها مرارة النفي ، وحرقة الغربة ، وعذاب الحنين إلى الوطن .

ثم عاد إلى مصر فشهد اندلاع ثورتها الوطنية ، واضطرام شبابها من أجل الحرية والكرامة ، واشتعال الكفاح في كثير من الأرض العربية ، سعيا إلى الحرية ، وتحقيقا للعدل .

٦ ـ دراسة التاريخ :

شغف شوقي بدراسة التاريخ شغفا قويا ، فأقبل عليها إقبالا بالغا ، لأنه رأى فيه راحة للقلب ، وجلاء للهم ، وتنبيها للعقل ، إذ يوقفه على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم ، والملوك في دولهم وسياستهم ، ولذلك راح يمتاح منه في شعره ورواياته ومسرحياته ، يلتمس ما في أطوائه من عبرة وذكرى ، يجعلها شاخصة أمام قومه ، علها تكون لهم هاديا ومعلما ، فهو قد جعل التاريخ خادما لفنه ، وخياله ، كما فعل قبله رواد هذا الاتجاه في الأدب الفرنسي ، ليبيّن للحاكم والمحكوم مواطن الزلل ، وعوامل تدهور الأمم .

خامسا : مراحل شعره

هذه العوامل التي أثرت في تكوين شوقي ، وفي توجيه فنه – لم تعمل عملها دفعة واحدة ، ولم تؤتِ ثمارها في آن واحد ، ولذلك يميز الباحثون في شعره بين طورين :

(أ) **الطور الأول** : ويضم شعره قبل المنفي وفي أثنائه ، وقد تفتحت فيه شاعريته مبشرة بعطاء سخي وفير ، وبتجديد بهي نضير ، ولكنك قد عرفت أن شاعرنا ولد بباب الخديوي إسماعيل – كما يقول ، ونشأ وتربى ، وسافر في بعثة إلى فرنسا نعمة من ابنه الخديوي توفيق ، ثم وجد نفسه وجها من وجوه القصر ، ولسانا من ألسنة السلطة – في عهد عباس – ينطق بما تريد ، ويضع فنه في خدمتها ، ويدور في فلكها ، ويتملق المشاعر العامة متى وجد إلى ذلك سبيلا .

ولا شك أن ربة الشعر قد اكتأبت لذلك اكتئابا شديدا ، وابتأست به ابتئاسا بالغا ، ولا شك – أيضا – أن شاعرنا قد أحس وهو يَحْجِلُ في قفص القصر بوطأة القيود التي تخنق فنه ، وأن عليه أن يجد المنفذ ليتخلص من نير هذه الأغلال فعكف على تجويد صناعته الشعرية ، واكتسب الفن الشعري من ذلك جمالا ونضرة ، وعذوبة وانسيابا موسيقيا ، ومواءمة بين أغراض الحياة المعاصرة والشعر في كثير من الأحوال .

كما اتجه شوقي إلى الحكاية على ألسنة الحيوانات ، وقد بدأ الصياغة في هذا الجنس الأدبي منذ كان طالبا في باريس – ليتخذ منه وسيلة فنية ، يبث من خلالها نوازعه الاخلاقية والاجتماعية والوطنية ، ويندد بمواطن الضعف البشري في القادة والزعماء[1] ، ويوقظ الإحساس بين مواطنيه بمآسي الاستعمار وفظائعه ، ويثير سخطهم عليه ، وقد درست نماذج من هذا اللون فارجع إليها .

كما غنم الأدب العربي في هذه المرحلة الأندلسيات التي تغنى بها شوقي في

---

١ – كما في حكاية القرد والحمار .

منفاه ، حيث تحول شعره تحولا صريحا نحو وطنه وشعبه وعروبته ، وراح يصور قروحه النفسية في غربته ، ويوازن بين فردوسه المفقود ، وفردوس العرب الضائع في الأندلس ، ويستثير هممهم ، ويشحذ عزائمهم .

فشوقي في هذه المرحلة من حياته الشعرية استحدث جنسا جديدا في شعرنا العربي ، وطور في أغراضه ، وعمل على صقل العبارة الشعرية ، وتطويعها للتعبير عن كثير من المجالات الجديدة في الحياة ، لكن هذا كله ظل داخل الكيان الشعري العام الموصول بالتراث ، وهو جهد لا يتأتى لناقد إنكاره ، ولا جحد فضل شوقي فيه .

(ب) **الطور الثاني** : ويضم شعر شوقي بعد عودته من المنفى ، ولا شك أن النفي الذي كان جحيما لشوقي لا يطاق ـ كان نعمة سابغة على الأدب العربي ، فقد أحس شوقي في منفاه ـ أن القصر الذي كان سبب نعمته هو ـ أيضا ـ سبب بلائه ونقمته ، فعاد من منفاه وقد انفصمت العلاقة بينه وبين القصر ، وتحرر من الولاء له ، « وتحول ـ كما يقول طه حسين ـ تحولا خطيرا حقا ، لا نكاد نعرف له نظيرا عند غيره من الشعراء الذين سبقوه إلى أدبنا العربي . تحول من ناحيتين خطرتين ، فأما إحداهما فهي أن شعره التقليدي قد تحرر من التقيد بظروف السياسة ، والثانية هي أنه فجأة استكشف نفسه ، وإذا هو شاعر قد خلق ليكون مجددا ، فأقبل على التجديد في السنين الأخيرة من حياته ، فأدخل في اللغة العربية ، وفي الشعر العربي خاصة فنا جديدا لم يسبقه إليه أحد ، وهو فن الشعر التمثيلي .. »

عاد شوقي من منفاه ، فوجد الشعب يتصدى للمستعمر الغاشم بثورته العارمة ، لا يخشى سلطانه ، ولا يرهب طغيانه ، ووجد أن هذه الثورة وما سبقها من حرب عالمية قد أحدثت تغيرات عميقة في المناخ السياسي والاجتماعي ؛ كما وجد أن مقاومة عنيفة شب أوارها في الأقطار العربية ، تناضل في سبيل الحرية والاستقلال .

فكان طبيعيا أن يواجه شوقي ـ في ظل حريته الشخصية التي استردها بانفصام عُرى العلاقة بينه وبين القصر ، وفي ضوء هذه المتغيرات التي حدثت

في المناخ السياسي والاجتماعي في مصر والأقطار العربية ـ كان طبيعيا أن يواجه مسئولياته الفنية والوطنية والقومية ، ومن يومئذ أصبح شوقي ـ في صراحة ووضوح ـ شاعر الشعب المصري العربي وترجمانه ، ومدَّ أجنحته ـ وكانت أجنحة قوية ـ فتخطى سماء وطنه محلقًا في سماوات الأقطار العربية ، إذ تجمعت في صدره مشاعرها الوطنية ، وأحاسيسُها القومية ، فصوَّب أبياته ، بل سهامه المصمية إلى نحور أعدائها المستعمرين .

وعلى هذا النحو عاش شوقي للعرب ، ينشدهم أغاني الحرية ، واضعا أمام أبصارهم أمجادهم السالفة ، ومصايرهم الحاضرة ، كي يحفزهم على البطش بالمستعمر بطشة قاضية ، ولم يَثُرْ شعبٌ عربي على مستعمريه إلا وقف شوقي معه ، يجسد ألمه ، ويبعث ضياء الأمل في نفوس أبنائه . (انظر النصين الثالث والسابع) .

• وهذا ما لاحظه الدكتور محمد غنيمي هلال ، فقال : « إن أحدًا ممّن عاصروه من الشعراء لم يَضِقْ كضيقه هو بمأساة الشعب ، وهَضْم حقوق المواطنين .. إن الوعي الاجتماعي في قضاياه المثلى بالوطن وقضاياه الكبرى لم يعرفه الشعر العربي قبل شوقي في شعوره المشبوب . وعمقه البعيد . »

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى وَجَدَتْ بذور التجديد ـ التي كانت تعيش في صدر شوقي منذ كان طالبا يتلقى العلم في باريس ـ وجدت التربة صالحة ، والمناخ ملائما ، فنمت وازدهرت ، وآتت أكلها هذا الشعر المسرحي ، الذي سد ثغرة كان يعاب بها شعرنا العربي .

وتقبلت البيئة الأدبية والاجتماعية شعره المسرحي تقبلا حسنا ؛ لأن (شوقي) استطاع أن يلائم ملاءمة دقيقة بارعة بين شعرنا الغنائي وهذا اللون الوافد ، بحيث نرى فيه نفس المتاع الشعري الذي ألفناه من روعة الموسيقا ، وحرارة العاطفة ، وجمال التعبير ، ودقة الصياغة .

* * *

سادسا : آثاره الأدبية

خَلَّفَ شوقي في الشعر الغنائي ديوانا سماه (الشوقيات) ، وهو يقع في أربعة

أجزاء ، كثرتها قصائد طويلة ، وله كذلك الشوقيات المجهولة التي جمعها وحققها الدكتور محمد صبري في مجلدين ، وله ديوان « دول العرب وعظماء الاسلام » وقد استهله بتمجيد العروبة ، ثم تحول إلى سيرة الرسول - صلى الله عليه وسلم - الذكية ، وانتقل إلى سيرة الخلفاء الراشدين ومن خلفوهم حتى نهاية الدولة الفاطمية .

ولم تقف ربة الشعر بشوقي عند الآفاق الغنائية والتاريخية ، فقد دفعته إلى الشعر المسرحي ، فإذا هو يحدث فيه آياتٍ أدبيةً خالدة ، وكان قد حاول التحليق فيه أثناء بعثه في فرنسا ، ولكنه انصرف عنه ، حتى إذا كان في منفاه ألف تمثيليته (أميرة الأندلس) ، غير أنه لم يؤلفها شعرا ، إنما ألفها نثرا ، متخذا المعتمد بن عباد أمير اشبيلية بطلا لها ، مصورا نهايته المفجعة .

ولا نكاد نمضي مع شوقي إلى أواخر حياته ، حتى نراه قد أعرض عن الإطار النثري لتمثيلياته ، واتخذ الشعر إطارا لها ، فنظم ستَّ تمثيليات ، إحداها ملهاة ، والبقية مآسٍ .

وهو في مآسيه يصدر عن عواطف أمته الوطنية والقومية العربية .

أما العواطف الوطنية . فأبرزها في « مصرع كليوباترا » و « قمبيز » و « على بك الكبير » وأما العواطف القومية العربية فأبرزها في « مجنون ليلى » و « عنترة » .

وأما ملهاته الوحيدة فهي « الست هدى » التي تمثل جانبا من الحياة الشعبية المصرية في أواخر القرن الماضي ، ويزاوج فيها شوقي مزاوجة بديعة بين عناصر الضحك والمغزى الخلقي والاجتماعي .

وقد كتب شوقي في مطلع حياته الأدبية القصة النثرية ، وله في ذلك « عذراء الهند » و « لادياس » (في جزأين) و « ورقة الآس » و « شيطان بنتاءور » .

استمد الأولى والثانية من تاريخ مصر القديمة ، واغترف الثالثة من الأساطير العربية ، أما الرابعة فقد استلهم فيها التاريخ المصري القديم مرة ثانية ، وهي عبارة عن محاورة بينه وبين شاعر مصر القديمة ، يتحدث فيها عن وطنه ومستقبله .

ولكن إذا عرفنا أن (شوقي) أصدر هذه الروايات في مرحلة مبكرة من حياته

الفنية ، ومن حياة الرواية العربية ، فقد صدرت أولاها عام ١٨٩٧ م ، والأخيرة عام ١٩٠٠ م ، ولم تكن البيئة الأدبية والاجتماعية مهيأة لتقبل مثل هذه الأجناس الأدبية .

إذا عرفنا ذلك تصورنا مدى ما لقيه شوقي من عنت وتجريح من جراء هذه الروايات ، حتى صدف عنها ، ولم يذكرها من بين آثاره في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه .

وترك لنا نثرا ـ كذلك ـ كتاب « أسواق الذهب » في عبارات كاملة السجع ، محاكيا كتاب « أطباق الذهب » للزمخشري ، وما يشيع فيه من وعظ .

يقول الأمير شكيب أرسلان في كتابه « شوقي أو صداقة أربعين عاما » معلنا عن عزوف شوقي عن النثر ، وتفرده للشعر : « إن شعر شوقي قتل نثره ، فبينما هو في الشعر الفذّ الذي يَجْرِي ولا يُجْرَى معه ، إذا هو في النثر أحد جماعة يَجْرِي معه الناسُ مثنى وثلاث ورباع .. في حين نرى له نثرا رائعا ، وترسلا موفقا ، وفصولا شائقة ، كانت تخلّدُ في عالم الأدب لو لم تفتك بها قصائده » .

ولقد انصرف شوقي بقصائده هذه التي فتكت بنثره في أغراض الشعر الغنائي المختلفة ، حتى بَذَّ معاصريه ، وكأنما كانت له حاسة النحل ، فهو يطوف بكل زهرة مستخلصا منها رحيقا شعريا صافيا يمتع القلوب والألباب ، واستحدث ـ كما عرفت ـ أجناسا شعرية لم يسبق إليها ، ويجدر بنا أن نقف وقفة متأنية عند بعض هذه الأغراض .

١ ـ المـــــدح :

نشر شوقي الجزء الأول من ديوانه عام ١٨٩٨ م ، ونعى في مقدمته على الشعراء تسخير أشعارهم للمديح الذي يَغُلُّ المواهب ، غير أنه اضطر بحكم وظيفته في القصر أن يسلك نفس المسلك ، فإذا هو شاعر الخديوي عباس ، يمدحه حينما يكون هناك للمدح داع ، وحينا لا يكون ، ويسرف في مديحه إسرافا تضيق به أذواقنا اليوم ، وتنفر منه ، كما في قوله :

فَاسْمَعْ لعبدك وابنِ عبدك منطقًا   متطايرا بكَ في القوافي صيتُه

وقوله :

إليك عزيزَ المالكين بعثُها تُقبِّلُ عني دونَ أعتابِك التُّربا

غير أنه لا ينبغي لنا أن نحاكم شعر المديح عند شوقي دون أن نربطه ببواعثه الاجتماعية ، وضروراته الحضارية داخل الكيان المصري والعربي في ذلك الحين ، ودون أن نلتفت عبره إلى كل خالد من الفن ، وكل باق من المعاني والقيم الإنسانية .

وإذا كانت نظرتنا اليوم إلى مصادر الجذب التي كانت تشد إليها شعر شوقي كالخديوي والسلطان العثماني في دار الخلافة قد تغيرت ، فإن الشعب حينذاك كان موصولا ببعض ما ارتبط به شوقي من غايات من ناحية ، وكان يتجاوز المعاني المباشرة في المديح إلى ما يسري خلفها من تعبير عن حياته وهمومه ، وتصوير لآماله وتطلعاته ، وتجسيد للمثل العليا والخصائص النفسية المثالية التي يجب أن يكون عليها القادة والزعماء من ناحية أخرى .

ولنضرب مثالا من مدح شوقي يوضح ما نقول :

فقد اعتذر شوقي بإحدى قصائده للخديوي عباس عن عدم صحبته في أداء فريضة الحج ، وإذا أسقطنا بضعة أبيات من القصيدة – وهي الأبيات التي تتحدث في العلاقة المباشرة بين الشاعر والخديوي – خلصت القصيدة إلى جملة من المعاني التي تمس حياة المسلمين ، وتثير حماسهم ، وتشحذ هممهم .

يخاطب شوقي الخديوي ، ويطلب منه أن يناجي الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم – حين يقف على قبره ، فيقول :

فقلْ لرسول الله: يا خيرَ مُرسَلٍ أَبُثُّكَ ما تدْري من الحسراتِ

شعوبُك في شرقِ البلاد وغربها كأصحاب كهفٍ في عميقِ سباتِ

بأيديهم نوران : ذكرٌ وسُنّةٌ فما بالُهم في حالك الظلماتِ

وذلك ماضي مجدِهِمْ وفخارِهم فما ضَرَّهم لو يعملون لآتِ

فالحادثة تتخلّف ، والشعر المباشر الذي يخصها يتخلف ، ويبقى في مدح شوقي شيء من الجمال الفني الخالص ، وهذا ما يجب أن ندرسه ، ونعني به ، ونتذوقه .

٢ - الرثـــاء :

يشغل الرثاء جزءا كاملا من ديوان شوقي ، فقد كان شوقي واسع العلاقات ، متعدد الصلات ، فلم يدع كبيرا أو زعيما من زعماء الاصلاح ، أو صديقا لبي نداء ربه إلا أبّنهُ ورثاه ، حتى عاب عليه بعض معاصريه إسرافه في الرثاء ، فقال :

يقولون يَرْثي الراحلين فويحهم   أأمْلَتُ عند الراحلين الجوازيا[1]

وهو - في رثائه - يندمج في الموقف ، ويتعمق في الفكرة ، ويجسد صفات الفقيد وأعماله ، حتى لا تنصرف المرثية إلا إليه ، كقوله في رثاء الشاعر حافظ ابراهيم :

قد كنتُ أوثر أن تقولَ رِثائي   يا منصفَ الموتى من الأحياء
لكنْ سبقتَ ، وكلُّ طولِ سلامةٍ   قَدَرٌ ، وكل منية بقضاء
الحق نادى فاستجبتَ ولم تزلْ   بالحق تَحفِلُ عند كل نداء
وأتيت صحراء الإمَام تذوبُ من   طولِ الحنين لساكن الصحراء

كما يتخذ من الرثاء وسيلة لالتماس العبرة ، والحث على استمرار المبادئ والقيم التي عاش لها الفقيد ، وضحى في سبيلها ، كما رأيت في رثائه الشهيد : عمر المختار (النص الثالث) .

ومن مراثيه التي تعبر عن فلسفة خاصة رثاؤه لأبيه (علي) حيث يقول :

١ - أنا مَنْ مات ، ومَنْ مات أنا   لقي الموت كلانا مرتين[2]
٢ - نحن كنَّا مهجةً في بدنٍ   ثم صِرْنَا مهجة في بدنين[3]
٣ - ثم عُدْنَا مهجةً في بدنٍ   ثم نُلْقَى جُثَّةً في كفنين[4]

---

١ - الجوازي : جمع جازية وهي الجزاء والعطاء والهدية فهو ينكر عليهم لومهم ويشير إلى أنه يرثي الراحلين وفاء لا خوفا ولا رجاء .

٢ - أنا أبي ، وأبي أنا ، فإذا مات أبي اليوم فقد لقيت بموته الموت . فكأن كل واحد منّا مات مرتين .

٣ - يريد أنه [illegible] من أبيه ، فقد كانا روحا واحدة في جسم واحد ، ثم صارا جسمين بروح واحدة .

٤ - فإذا مات أبوه اليوم فقد بقيت الروح في بدنه هو ، وحين يموت [illegible] في كفنين ، ولكنا جسم واحد .

٤ ـ ثم نحيا في عَليٍّ بعدنا وبه نُبعَثُ أولى البعثتين[1]

٣ ـ الغـــــزل

كان شوقي ـ في بدء حياته ـ مسرفاً في طلب اللذات ، ما شاء له الشباب والمال والفراغ ، ومن كان هذا شأنه لا يمكن أن يعاني مواجع الحب ، وحرارة الشوق ، وحرقة البعاد ، وإنما هو يتعقب الجمال أنى كان ، ويهيم به مادام يروع الحس ، ولذلك جاء غزله حسيا يجري في خفة ودعابة كقوله :

خدعوها بقولهم حسناءُ والغواني يغرُّهُنَّ الثناءُ

ومثل هذا الغزل ما افتتح به قصائده ، أو عارض به قصائد الشعراء الآخرين ، كقوله في قصيدة نهج البردة التي يمدح فيها الرسول الكريم :

رِيمٌ على القاعِ بين البانِ والعَلَمِ أحلَّ سفكَ دمي في الأشهر الحرمِ[2]

ولعله يمكن القول بأن غزل شوقي قد تطور في تعبيره عن عواطف شخصياته المسرحية ، إذ التمس أسرار الجمال وراء المظاهر الحسية ، وأصغى إلى نبض القلوب مُوَقعاً على أوتار شجية من الشوق الجائح ، والهوى المكتوم .

يقول على لسان قيس :

سجا الليلُ حتى هاج لي الشعر والهوى وما البيد إلّا الليل والشعر والحبُّ
ملأتَ سماء البيد عشقا وأرضها وحُمِّلتُ وحدي ذلك العشق يارب

ألمَّ على أبيات ليلى بي الهوى وماغيرُ أشواقي دليلٌ ولا ركبُ
وبانت خيامي خطوة من خيامها فلم يَشفني منها جوارٌ ولا قربٌ
إذا طاف قلبي حولَها جُنَّ شوقُه فياويح قلبي كم يَحِنُ وكم يصبُو
عنا اللهُ عن ليلى لقد نُوِّتُ بالذي تحمَّلَ من ليلى ومن نارها القلبُ

---

١ ـ فإذا عاش ابنه (علي) بعده وبعد أبيه فكأنهما يحييان فيه . وهي البعثة الأولى قبل البعث في الآخرة .

٢ ـ الرئم : الظبي الخالص البياض . القاع : الأرض السهلة البان : شجر معتدل القوام العلم : الجبل . الأشهر الحرم : ذو القعدة وذو الحجة والمحرم ورجب لأنّ العرب كانت تحرم فيها القتال .

وبعض معانيه ألمَّ بها القدماء ، وأعاد صياغتها ، وبعضها وليد تجاربه في الحياة ، وقد ذاق حلوها ومرها ، أو من وحي تأملاته في التاريخ والكون .

وله أبيات كثيرة في الأخلاق جرت مجرى الحكمة منها قوله :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيتْ ... فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وقوله :

وليس بعامر بنيانُ قومٍ ... إذا أخلاقهم كانت خرابا

وقيمة حكمه أنه يمهد لها ، ويربطها بموضوعه ربطا وثيقا ، وينئي عنها ذهنيتها المحض ، ويحيلها ذبذبات نفسية ، وتجارب شعورية ، فتأتي بعيدة عن جفاف المنطق ، وصرامة الأقيسة .

* * *

هذه الأغراض التي عرضنا لها مما قال فيه القدماء ، ولكن شاعرنا أضفى عليها من ذاته ، وخلع عليها من ثقافته ، ورهافة حسه ـ ما جعل لها مذاقا فيه شيء من الجدة والتطوير .

ولكن هناك أغراضا جديدة أضافها شوقي إلى الشعر العربي الغنائي ، لم يعن بها القدماء ، وإن كان بعضهم قد ألمَّ بها إلمامة خفيفة ، ليست بذات غناء .

ومن هذه الأغراض :

١ ـ التــاريخ :

شغف شوقي بالتاريخ منذ بدء حياته الأدبية ، واستقى منه رواياته النثرية ، ـ كما عرفت ـ وازداد به شغفا عندما اطلع على الثقافة الغربية ، وقرأ لهوجو « أساطير القرون » فأكب عليه ، ينهل منه ويعل .

وليس التاريخ عند شوقي مجرد أحداث تُسرد ، وأخبار تُروى ، وإنما هو يجسده حيا شاخصا ، ويرفعه منارا أمام قومه في محنتهم الحاضرة ، إثارة لهممهم ، وشحذا لعزائمهم ، وحضًّا لهم على انتقاء العناصر الحية فيه ، ووصل حاضرهم بها ، وبناء مستقبلهم في ضوئها .

وقد مر بك في النماذج مغالاته بالتاريخ ، وإحلاله منزلة عالية ، واتخاذه معلما يقود الانسانية إلى مراشدها ، ويضيء لها الطريق في مسارها . (النص الخامس) .

وهو لا يقف عند تاريخ مصر القديمة وحده ، وإنما يمد أجنحته إلى التاريخ العربي والإسلامي ، يغترف من ينابيعه ، ويصور شخصياته ، وقد أفرد له ديوانا خاصا سبقت الإشارة إليه .

* * *

٢ ـ السياسة :

كان شوقي في بدء حياته ـ كما عرفت ـ شاعر الأمير ، ووجها من وجوه السلطة ، فكان طبيعيا أن يرتبط بسياستها ، ولكنه كان يحس ما يعانيه الشعب من سوء ، ويدرك ما يدبر له من مكائد ، ويشهد مؤامرات السياسة التي تخنق الشعب ، وتكبله بالأغلال ، ومن ثَمَّ لجأ إلى حكاياته على ألسنة الحيوان ، يبث فيها مشاعره الوطنية ، وأحاسيسه القومية .

وقد نشرت له « المجلة المصرية » في عام ١٩٠٠ م حكاية بعنوان « دولة السوء » ، موضوعها أن محترفا بترويض الحيوان له كلب وقرد وحمار ، أتت إلى سيدها ليلة القدر ، توقظه ليطلب ما يريد ، وقد سبقته إلى تَمَنِّي سُؤْلِهَا :

قال له القرد : طلبت المملكة   تكون لي وحدي بغير شركة
قال الحمار : وأنا الوزيرُ   والصدر في الدولة والمشيرُ
والكلب قَالَ : قد سألت الباريا   يجعلني في ملك هذا قاضيا
فراع رَبَّ الجَوْقِ ما قد سمعا   ثم جثا لربه وضرعا
وقال : ياصاحب هذي الليلة   سألتك الموت ولا ذي الدولة

وما نخال المغزى السياسي الهجائي اللاذع خافيا عنك ، وقد كان هذا قبل نفيه الذي يزعم كثير من الباحثين أنه سبب تكوين وعيه الوطني ، لكن النفي كان أثره في صراحة اتجاهه وجلائه بعد أن انفصمت العلاقة بينه وبين القصر ، فشدا حرا بأماني

الشعب المصري والشعوب العربية قاطبة ، وانطلق شعره بركانا ثائرا يرمي بحممه المستبدين الآثمين ، وينصح قومه بالاتحاد في وجه الغاصبين .

يقول في قصيدته « شهيد الحق » يريد مصطفى كامل . ناصحا قومه :

إلامَ الخُلف بينكمُ إلاما؟ وهذي الضجة الكبرى عَلاَما؟
وفيم يكيد بعضكمُ لبعضٍ وتبدون العداوة والخصاما؟

ويجسم الأواصر التي توثق أبناء الأمة العربية ، ويحثهم على الالتفاف حول الوطن الجريح :

ونحن في الشرق والفصحى بنو رحمٍ ونحن في الجرح والآلام إخوان

وقد مرَّ في النماذج رثاؤه لعمر المختار ، ومشاركته سوريا في نكبة دمشق ، فكان بذلك شاعرَ الأمة العربية في منازعها القومية ، كما كان شاعرَ الوطنية المصرية – قبل النفي وبعده – دون منازع .

٣ – الاجتمـــــاع :

والحديث عن الشعر الذي يصور الحياة الاجتماعية يتصل اتصالا وثيقا بالحديث عن الشعر الذي يصور الحياة السياسية ، وكما أن الشاعر لم يكن مستطيعا – وهو حبيس قصر الخديوي – أن يكون صريحا في مناقشة القضايا السياسية ، وإنما كان يتلمس إليها المنافذ ، ويصطنع إليها الحيل ، كذلك كانت حاله في تناول القضايا الاجتماعية ، وبخاصة تلك القضايا التي تصطدم برغبات الخديوي وأهوائه .

فشوقي كان يحس بما يعانيه سواد الشعب من عوز وحرمان ، وكان يذوب أسى لما يراه من هضم حقوق المواطنين ، وكان يرى أن لهم الحق في أن يصيبوا من خيرات بلادهم حظا يقيم حياتهم ، ويصون كرامتهم ، فالتمس وسيلة لإعلان ذلك ، هي مدح الرسول الكريم ، ولعله أول شاعر في العربية يأتي ذكرُ الاشتراكية في شعره ، حيث يقول مخاطبا الرسول صلى الله عليه وسلم :

الاشتراكيون أنت إمامُهم لولا دَعَاوَى القوم والغلواء

٤ ـ الوصــــف :

نظم شوقي في وصف المناظر الطبيعية في موطنه ، وفي غيره من البيئات التي رحل إليها ، وهو لا يبارى في وصف الجمال الفاتن الذي وهبه الله لفراديس الأرض ، وقد مرَّ بك وصفه للربيع ، وإليك بعض أبيات من وصفه للبنان ، وقد تمثلت له فردوسا كبيرا ، فأخذ يصوره ، ويصيح في إعجاب :

لبنانُ والخلدُ اختراعُ الله لم يوسَمْ بأزينَ مِنْهُما ملكوتُهُ[١]
ملكُ الهضاب الشم سلطان الرُّبا هامُ السحاب عروشُهُ وتخوتُهُ[٢]

كما أفسح شوقي في شعره مكانا لوصف الآثار القديمة ، والمخترعات الحديثة كالغواصات والطيارات . .

يقول في وصف الطيارة :

نصفُه طيرٌ ، ونصفٌ بشر يَالَهُ إحدى أعاجيب الفضاء
حمل الفولاذَ ريشاً وجرى في عِنانين له : نار وماء[٣]

وهو يعتمد في كثير من وصفه على مخزون من الصور الجزئية الحسية التي لا تهيج عاطفة ، ولا توقظ حسا ، لأنها لا تتجاوز هذه المظاهر الى ما وراءها ، لتصور وقع الجمال الموصوف على النفوس ، وأثره في القلوب .

٥ ـ الحكمــة

كان لشوقي قدرة بارعة على استخلاص العبرة ، ومن ثَمَّ عني بالحكمة ، يبثها في تضاعيف شعره على عادة الشعراء الأقدمين كالمتنبي مردِّدًا :

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزانُ

---

١ ـ الوسم : العلامة .

٢ ـ الهام : الرأس ، يريد أن لبنان قرين الجنة ، خلقهما الله ، وزيّن بهما ملكوته في الدنيا والآخرة ، فكان لبنان جنة الدنيا ، لما حوى من طبيعة فاتنة في تنوعها بين الهضاب والربى والسحاب .

٣ ـ الفولاذ : أمتن صنوف الحديد ، يريد أن الطيارة كائن نصفه من الطيور ونصفه من البشر ، فهو عجيبة من أعاجيب الفضاء ، اتخذ من الحديد ريشا يطير به ، وله عنانان من الماء والنار يضبطان طيرانه .

ويحذر من ثورة الشعوب حين يفرض عليها الحرمان والبؤس ، ويستأثر غيرها بالنعيم والرخاء ، يقول في إحدى مدائحه :

إنْ مَلَكْتَ النفوس فابغِ رضاها ــــ فلـهـا ثورةٌ وفيها مضاء

ويشيد بالتعليم لأنه أساس النهضة القويمة ، وقد مرَّ حديثه عن التدرج في التعليم ، وأخذ المتعلم باللين ، وضرب الأمثلة الحية أمامه ليقتدي بها (النص الرابع) ، ويرفع مكانة المعلم الذي يبني هذه النهضة ، ويهيئ للمجتمع استثمار قدرته البشرية على خير ما يكون الاستثمار ، ويجعل منزلته قريبة من منازل النبيين :

قُـمْ للمعلم وَفِّهِ التبجيلا ــــ كاد المعلم أن يكون رسولا

ويحث الشباب على الطموح ، ويحضهم على الجد واكتساب المعالي :

شبـاب قُـنَّـع لا خير فيهم ــــ وبورك في الشباب الطامحينا

ويناصر قضية المرأة – في زمنه – ويرى لها حقوقا مشروعة أقرها الدين الحنيف ، كما أقرتها طبيعة الحياة :

خـذ بـالكـتـاب وبـالحديث ــــ وسيرة الـسـلـف الـثـقـاةِ
وارجـع إلى سنن الخليـ ــــ ـقة ، واتَّبع نُظُم الحياةِ
هـــــذا رسولُ الله لم ــــ يُـنْـقِصْ حقوقَ المؤمناتِ
الـعـلـم كـان شريـعـة ــــ لـنـسـائـه المتـفـقّـهـات

ويجلجل صوته في قضايا العمال (المنتجين) ، ويحثهم على غزارة الإنتاج ، حتى يطالبوا بحقوقهم عن جدارة واستحقاق :

أيها الـعـمال أفـنـوا ــــ الـعـمـر كـدا واكـتـسـابـا
أين أنتم من جـدودٍ ــــ خـلّـدوا هـذا الترابـا

ونلاحظ أن شعر شوقي الذي يصور الحياة الاجتماعية ، ويناقش قضاياها – يجري في كثير من اليسر والسهولة ، لأنه يخاطب الجماهير العريضة .

هذا وقد عرفت أن (شوقي) قد استحدث في الشعر العربي لونين جديدين ،

تجبر بهما قصورا كان فيه ، وتسد بهما نقصا كان يعاب به ، وهما الشعر المسرحي ، والحكاية على لسان الحيوان ، وقد درست نماذج لكل منهما ، وعرفت ريادة شوقي فيهما .

سابعا : مذهبه الفني وخصائصه

يقول شوقي في مقدمة ديوانه : « طلبتُ العلم في أوربا ، فرأيت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمتُ أني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفد ، وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه ، ويؤخذ بأطراف البنان .. »

ويتضح لك من هذا القول :

1. أن (شوقي) يحس إحساسا عميقا بما ينبغي أن يؤديه اتصالنا بالحضارة الأوربية ، وثقافتها المتنوعة من تجديد في حياتنا الأدبية .
2. وأن الله وقد منحه هبة الشعر ، وهيأ له الاغتراف من مناهل الثقافة الأوربية ـ أناط به مسئولية فنية في التجديد .
3. وأن عليه لكي يواجه مسئوليته الفنية أن يحسن التأتي لها ، فيناوش الجمود بطرق غير سافرة ، حتى يزيله من مقعده ، ويبلغ من الأهداف ما يريد .

فشوقي ـ إذن ـ كان يدرك مسئوليته الفنية في تجديد حياتنا الأدبية ، وكان يدرك ـ أيضا ـ أن البيئة الأدبية والاجتماعية غير مهيأة لتقبل هذا التجديد دفعة واحدة ، فلابد له أن يلمسه بحذر ، وبخاصة وأن له تجربة سالفة مع هذه البيئة حينما أصدر رواياته النثرية ـ كما عرفت ـ

ولذلك كان تجديده موصولا بتراثنا الشعري ، حيث عكف على تجويد الصياغة ، وتطوير الأغراض ، وتطويعها للتعبير عن كثير من مجالات الحياة المعاصرة .

وما أن أصاب الحياة الأدبية والاجتماعية شيءٌ من التغيير بفعل الحرب الثورات ، وأصبحت مهيأة لتقبل بعض ألوان من التجديد . حتى أقدم شوقي على

استحداث الوان فنية لم يسبق لشعرنا العربي ان مارسها – كما سبق – لان شوقي حيى ليكون مجددا – على حد تعبير طه حسين – ومع ذلك لم يخرج عن العمود الشعري الذي تعارف عليه النقاد العرب منذ قديم ، فظل محتفظا للقصيدة بتقاليدها العباسية من وحدة الوزن والقافية ، ومن جزالة الأسلوب ورصانته ، وبعد لحن التكلف المقيت، لألوان البديع . كما اعتمد في تصويره على الصور المركبة حينا ، والممتدة حينا آخر ، وعلى الصور الجزئية التي تقف عند حدود التشبيه والاستعارة والكناية أحيانا ؛ ولكنه عرف كيف يستفيد من كنوز التشبيهات والاستعارات القديمة ، وأضفى عليها من ذات نفسه وثقافته ما أكسبها جدة وطرافة ، وخصوبة وحيوية .

وعرف كيف يعتصر من الألفاظ والأساليب خير ما فيها من ألحان ، يسعفه في ذلك حس لغوي مرهف ، وفطرة موسيقية تقيس ذبذبات الحروف والحركات ، وتآلف النغم في الألفاظ والكلمات .

ولا نغلو إذا قلنا إن شعر شوقي يؤلف أرصن وأرق وأروع ألحان عرفتها العربية في عصرنا الحديث .

وظل شوقي يعزف على قيثارة الشعر حتى سقطت من يده في ليلة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ م ، فلبى داعي ربه مخلفا تراثه الفني الخالد ، هبة باقية للأمة العربية على مر الزمن .

عائشة التيمورية

أضواء على حياتها وآثارها

للأستاذة الدكتورة

سعيدة محمد رمضان

شعر عائشة التيمورية

كان مولد التيمورية [١] بالقاهرة، بقصر والدها بدرب سعادة سنة ١٢٥٦هـ (١٨٤٠م) أي في أخريات مراحل حكم محمد على، وهي كما يدل اسمها- أحد أفراد الاسرة التيمورية التي كان ولا يزال أبناء منها يتصدرون مباحث العلم والتأليف في مصر.

والأسرة التيمورية تنتمي فى جذورها إلى أصول غير عربية، فقد كان رأسها محمد بك كاشف بن إسماعيل كرديا، وكان من كبار ضباط الجيش فى عهد محمد علي، وقد لعب دورا هاماً فى القضاء على المماليك، ووصل به الأمر إلى أن أصبح محافظاً وتوفى سنة ١٢٦٢هـ.

كان محمد بك تيمور هذا قد تزوج ابنة عبد الرحمن أفندي الإسلامبولي التركي الذي كان يتولى في الآستانة في عهد عليم الثالث منصب رئيس كتاب الديوان الهمايوني، ثم جاء إلى مصر وأصبح بدروه من كبار أعوان محمد علي.

وقد شغل إسماعيل تيمور باشا، والد الشاعرة، عددا من المناصب الهامة، منها منصب رئاسة القلم الإفرنجي للديوان الخديوي، وهو منصب يشبه منصب وزير الخارجية الآن وآخر ما تولاه منها منصب الرئيس العام للديوان الخديوي في عهد إسماعيل وكان إسماعيل تيمور يجيد عددا من اللغات منها التركية والعربية والفارسية والفرنسية والانجليزية والإيطالية، وهو أمر كان ولا ريب نادرا في عصره، وذكر أحمد تيمور أن أباه ألف كتاباً جمع فيه

---

(١) أحمد كمال زاده، مقدمة الشاعرة، في (ديوان عائشة [illegible] بعنوان «حلية»، ص ١٥-١٩.

بالتطريز، وصارت تجد في تفهيمي وتفطيني، وأنا لا أستطيع التلقي ولا ألاقي في حرف النساء الترقي، وكنت أفر منها فرار الصيد من الشباك، وكنت ألتمس من شوق قطع القراطيس وصغار الاقلام، وأعتكف منفردة عن الأنام، وأقلد الكتاب في التحرير لأبتهج بسماع هذا الصرير، فتأتي والدتي وتعنفني بالتكدير والتهديد، فلم أزدد إلا نفورا، وعن هذا التطريز قصورا، فبادر والدي تغمد الله ثراه — وقال لها: «دعي هذه الطفلة للقرطاس والقلم، واحذري أن تكثري من الكسر في قلب هذه الصغيرة، وأن تثلمي بالعنف خاطرها، ومادامت ابنتنا ميالة بطبعها إلى المحابر والأوراق، فلا تقفي في سبيل ميلها ورغبتها، وتعالي نقتسم بنتنا، فخذي عفت واعطيني عصمت، وإذا كان لي من عصمت كاتبة وشاعرة فسيكون ذلك مجلبة للرحمة بعد مماتي» (١) ثم وجه الخطاب إلى الصغيرة قائلاً: «تعالي إلي يا عصمت ومنذ غد سآتيك بأساتذين يعلمانك التركية الفارسية والفقه ونحو اللغة العربية فاجتهدي في دروسك، واتبعي ما أرشدك إليه، واحذري أن أقف موقف الخجل أمام أمك». فوعدت أبي بامتثال هداه، ووعدته على أني سأبذل جهدي لأكون موضع ثقته ومحققة أمله (٢) ».

ونراها تشير في موضع آخر إلى إنها حين بلغت الثانية عشرة من عمرها كانت تقضي وقتها كما تقول: «منكبة على دروسي أجتهد فيها فوق ما كان ينتظر أبي مني، غير أن أبي لم يكن يأذن لي بالخروج إلى مجالس الرجال، وتولى بنفسه تعليمي كتب البلاغة الفارسية مثل شاهنامة الفردوسي والمثنوي الشريف، واختصني بساعتين من وقته في كل ليلة أقرأ فيهما عليه(٣)».

(١) انظر أحمد كمال زاده، ص ١٧ «مقدمة الديوان»، طبعة سنة ١٩٠٧

(٢) مقدمة الديوان الفارسي والتركي، عن ترجمة مي زيادة، ص ٦١

(٣) نفس المرجع وترجمة مي ص ٦٢

خلاصة مطالعاته، وجمـ ـى نهج «سفينة الراغب» [1] كما وضع تاريخاً لأسرته بالتركية، وكان محبا لاقتناء الكتب وجمع منها قدراً ثميناً.

وأما أم الشاعرة فشركسية الاصل، وهى معتوقة والدها [2] وبذا اجتمع في شاعرتنا ثلاثة أصول: كردية وتركية وجركسية.

في هذه البيئة ولدت شاعرتنا عائشة (وتلقب كذلك بـ «عصمت» ابنة إسماعيل محمد بك كاشف بن إسماعيل تيمور، وهى بيئة كانت تجمع بين نقيضين سيكون لهما دورهما في حياتها المستقبلة، فالأب عالم مثقف الذهن، والأم محدودة الثقافة تريد أن تخضع ابنتها لتقاليد الطبقة الارستقراطية التركية المحافظة وترى، على حد تعبير الشاعرة أن المنسج «هو أداة النساء واستاذ المعارف لبنات حواء».

وكان من الطبيعي أن تتغذى عائشة من ثقافة أبيها، وساعدتها على ذلك موهبة فطرية جعلتها تميل - علي غير ما سارت عليه أخت لها - [3] إلى الكتب والأوراق. وكان من الطبيعي كذلك أن تعمد أمها إلى محاولة كبح جماح هذه النزعة الأدبية التى لا تفهم من أمرها شيئاً وفي هذا الصدد تقول عائشة التيمورية فيما سجلته عن ذكريات صباها: «لما أن تهيأ العقل للترقي وبلغ الفهم درجة التلقي، تقدمت إلى ربة الحنان والعفاف، وذخيرة المعرفة والإتحاف والدتي تغمدها الله بالرحمة والغفران، بأدوات النسج

---

(١) راغب باشا، وقد تولى منصب الصدر الأعظم في الآستانة - وأما كتابا إسماعيل تيمور فلم يطبعا وتبعثرت أصولهما، وقد كان في نية شاعرتنا أن تترجم إلى العربية كتاب أبيها عن الأسرة التيمورية راجع : النثر المنثور.

(٢) زينب فواز «الدر المنثور» سيرة التيمورية وانظر دراسة مى زيادة ص ٥٨.

(٣) فيما يظهر أن أبويها رزقا بابنة ثالثة. ثم ولد (أحمد) ١٨٧١ وعمر الشاعرة ٣١ سنة.

وكانت - فضلا عن ذلك - تدرس القرآن والفقه والخط وعلم الصرف، واللغة الفارسية.

وفي هذا الوقت كانت الشاعرة الصغيرة تسجل أولى تجاربها الشعرية، وفيما يبدو أن هذه التجارب كانت في البدء بالفارسية، وها نحن نراها في مقدمة ديوانها التركي والفارسي تقول [١] إنها كانت تديم النظر في دواوين الشعراء، وتجرب النظم على الأوزان السهلة وفي إحدى الليالي عادت إلى غرفتها فوجدت باقة الورد وقد عراها التبدد والذبول فأحزنها ذلك، ونظمت فيهما بيتين بالفارسية ودخل عليها أبوها آنذاك فقرأت عليه، والخجل يعروها، ما كتبت، وكان تعليق الأب - آنذاك: «إنك إذا أكثرت من مطالعة الشعر الغزلي فسكون ذلك سبب زوال كل دروسك من ذاكرتك»! ورغبها في أن تعالج النظم بالتركية وبالعربية إلى جوار الفارسية وأن تنشئ بعض أفكارها بهذه اللغات الثلاث معا، ووعدها بأن يحضر لها معلمة لتلقنها قواعد العروض.

وقرأت على أبيها أول ما نظمته بهذه اللغات، وكان على نمط رباعيات المثنوى، وفيما يبدو أن هذا النظم قد هز شاعر أبيها فضمها إلى صدره وقال لها: «إن ما فيه من غلطات اللغة وسقطات القافية ستدركينه بنفسك فيما بعد، وإذا بقينا أحياء إلى العام القادم فأنى سأدع الكتب التي أقرئك إياها، وأجعلك تبدئين بقراءة متن الكافية». وتضيف عائشة هذه الجملة: «ولم يحل العام القادم بعد طول الانتظار حتى تقيدت بقيد الزواج» [٢].

---

(١) نفس المرجع ودراسة مى ص ٦٤.

(٢) نفس المرجع السابق ص ٦٥.

وكان ذلك إيذانا بمرحلة جديدة من عمرها واجهت فيها مسؤليات البيت والأسرة، وانقطعت أو كادت عن التأليف والنظم، واقتصر نشاطها الذهني آنذاك على المطالعة وإنشاد الاشعار، كما كانت تتردد على القصر الخديوى عاقدة الصلة بنساء البلاط، وقد أوردت عرضا في كتابتها نتائج الاحوال «أن والدة الخديوى إسماعيل كانت كثيرا ما تدعوها إلى قصر الخديوى وخاصة عند وفود أقارب من ملوك الفرس» ولكن أكثر هذه المشاغل كانت بطبيعة الحال رعاية الابناء. وكان عليها أن تغادر القاهرة سنة ١٢٧٠هـ ١٨٥٤م إلى الآستانة في صحبة زوجها.

وبعد عام من الزواج رزقها الله بطفلة سموها توحيدة، وصارت هذه الابنة لها «نغمة روحي وروح أنسي» حتى إذا ما بلغت توحيدة التاسعة أصبحت لأمها كل دنياها، رأت نفسها أيام كانت في سنها، وكانت الطفلة تقضي وقتها تارة «بين المحابر والأقلام، وتارة أخرى بين أعمال التطريز» وحين بلغت الثانية عشرة، تولت عن أمها مسئولية البيت والإشراف على من فيه من خدم، وهيأ ذلك للشاعرة فسحة من الوقت أرادت أن تجدد فيها تلك الأيام التي كانت تقضيها في التعليم والنظم، ورغبت في أن تستعيد دراسة العروض من جديد (وكأنه كان يشكل لها مشكلة ما)، فهي تقول إن ابنتها هذه الصغيرة كانت تحضر هذه الدروس واستطاعت «إن تلم بفن العروض أكثر من إلمامي به»[1].

ويموت والد الشاعر سنة ١٣٠هـ - ١٨٨م فترثيه رثاء حارا بقصيدة أولها:

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٦٩

عــز العـــزاء على بني الغـبراء

لما تـوارى البدر في الظلماء

ومنها:

رجع الطبيب بيأسه متمهلا

وأراق جرعته على الجبلة

ناداه لا تيأس وعالج علتي

فعسى يكون على يديك تنفقي

فإذا انقضى نحبي وما أجدى الدوا

فدعا فراق الجسم عن أعنقي

وتناديه:

أأخاه قد جرعتني كأس الأسى

يا من جرعته عني أختي (١)

وهو رثاء فيه حرارة أكثر مما في قصيدتيها في رثاء أمها (ص٢١٧) أو في رثائها لأخيها (ص٢١٨) ولكنها صبت في هذا الرثاء كل لوعتها وأفصحت عن مشاعرها إزاء أبيها الذي حاطها طيلة عمره بالعطف والمحبة.

ثم يموت زوجها بعد هذا التاريخ بنحو ثلاثة أعوام – أي بعد زواج دام أكثر من عشرين سنة – ونفتش في الديوان عن صدى هذا الرحيل فلا نراه، ولا نعلم مدى وقعه على نفسيتها، ولكننا نراها وقد استقرت بشاعرة إنفسح أمامها مجال القراءة والتأليف وأحضرت إليها معلمتين إحداهما كانت تسمى ستيتة الطبلاوية والأخرى فاطمة الأزهرية لتلقنها أصول النحو والعروض.

(١) الديوان: ص ٢١٠

وفيما بـ.ـ ن ستها كانت تتابع معها هذه الدروس كما كانت تنظم الشعر أيضاً. إلا أن المأساة كانت على موعد مع الأم ومع الابنة التى كان المرض يسري في جسدها دون أن تدري الام، وتحدثنا عائشة التيمورية عن ذلك اليوم الذي اكتشفت فيه أول ملامح المحنة: «وقبل أن تطرح على فراش المرض فاجأتها في أحد الأوقات وهى في رداء نومها وبين أناملها قلم تكتب به القطعة الآتية:»

ولنا أن نعجب - مع مى - كيف أن الأم فاتها أن تلحظ بوادر المرض

إسمـــع مقالـــى يا ...بيب	وقصتـــي شـــرح مريـــب
قد كنت في دوح الصـا	أهتز كالغصن الرطيـــب
أصبحـــت حالـــي عبرة	يبكى على مثلى الغريب
كـــلا ولا لـــى منـــهل	أروي بـــه إلا النحيـــب
فالدمـــع مـــنى ساجـــم	والرمس أضحى لي قريب

فلما رأتني مقبلة عليها دست رقعة الشعر تحت وسادتها بسرعة، ولكنني بادرت في الحال لاستخراجها، فاختطفتها مني، ثم خاطبتني قائلة: لا تعبئى يا أمي المشفقة بمثل هذه الثرثرة. ثم قالت لجاريتها «خذي هذه الورقة فاحرقيها فلحقت بالجارية وأخذت الورقة منها وألححت عليها بالسؤال فأجابتني: إن يا سيدتى تتناول الطعام معك إذعانا لرأفة أمومتك، ولكن الطعام لا يبقى بعد ذلك لحظة في جوفها، وهى تذهب كل ليلة إلى سرير نومها تطمينا لقلبك، غير أنها لا يغمضن لها جفن.»

ولنا أن نعجب - مع مي - كيف أن الأم فاتها أن تلحظ بوادر المرض على ابنتها، وعلى كل فإن عائشة وقد استبد بها الهلع على طفلتها الأثيرة تبادر إلى الأطباء فتستدعيهم الواحد بعد الآخر، بلا جدوى، ثم تدنو خطى الموت وتجابه الصغيرة النهاية في رضى واستسلام وتتوسل إلى أمها أن تتحمل عذاب الفراق «ثم ضمتني إلى صدرها فاعتنقنا وبتنا ليلتنا إلى الصباح في بكاء وانتحاب ونواح» (١).

ويموت توحيدة تسود الدنيا في وجه التيمورية وتستحيل إلى شبح تعتريه الهموم ويضم ديوانها في وصف هذه المحنة قصيدة مفعمة بالأسى والحزن أولها:

إن سال من غرب العيون بحور
فالدهر باغ والزمان غدور.

تصف في مرارة وأسى وعود الاطباء وتوالي انطفاء الأماني الخادعة:

جاء الطبيب ضحى وبشر بالشفا
إن الطبيب بطبه مغرور

وصف التجرع وهو يزعم انه
بالبرء من كل السقام بشير

وتصرخ ابنتها:

أماه قد كل الطبيب وفاتني
مما أؤمل في الحياة نصير

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٥٠

أسماء قد عز اللقاء وفي غد
ستربن نعشي كالعروس يسير

قوني لرب اللحد أرفق بابنتي
جاءت عروسا ساقها التقدير

أسماء قد سلفت لنا أمنية
يا حسنها لو ساقها التيسير

كانت كأحلام مضت وتخلفت
مذ بان يوم البين وهو عسير

عودي إلى ربع خلا ومآثر
قد خلفت عني لها تأثير

صوني جهاز العرس تذكارا فلي
قد كان منه إلى الزفاف سرور

وهكذا تمضي أبيات القصيدة ـ التي تبلغ خمسين بيتا ـ عازفة لحن الموت، مرفرفة على الذكريات في حرارة وصدق وتدفق، وكأنها صبت في السطور أقوى ما في روحها من مشاعر وأحزان دفينة، والذي يرجح أنها كتبت عددا آخرا من القصائد [١] في رثاء ابنتها الا أنها لم تشأ أن تحتفظ بغير هذه مدركة أنها أفصح مما عداها عن انفعالاتها،وقد أحس محمود تيمور (ابن شقيق الشاعرة) بما فيها من سحر وانفعال فقال: إن قصائد عمته، على

(١) في حديث زينب فواز ما يؤكد هذا الرأي فهي تقول بأن التيمورية ظلت تكثر من الرثاء والنحيب سبع سنوات حتى أصابها رمد العيون ثم سمعت قول الناصحين فقللت شيئا فشيئا من البكاء والنوح. انظر أيضا «معجم سركيس» عمود ١٢٥٦.

الرغم مما كان لها من مكانة في نفسه «تضاءت كلها وتخلفت يوم أملى أبي هذه المرثية علي.. فقد أطال أبي جلوسه إلي وهو يمليها علي حتى ملأت صفحتين كاملتين دون أن يضيق هو بالإملاء ودون أن أجد في نفسي لذلك ملالة. وفي هذه المرة لم يلق أبي صعوبة في الشرح والإيضاح فقد كانت الأبيات تنساب في وجداني انسيابا فتبلغ مكامن الشعور والتأثير. ولقد أحببت هذه القصيدة ما وسعني أن أحب إذ أثارت بين جوانحي - جوانح الصبي الغرير - مشاعر دفينة فاتخذت منها لحنا شجيا تطيب منه نفسي! وبهذا تعلمت أن الأثر الفني الحق يقدر باستجابة القلوب له واستشفاف البصائر إياه، قبل أن يقدر برجحانه في موازين العقول والأذهان» (١).

وتدوم هذه المحنة سبعة أعوام يضعف فيها جسد الشاعرة وتتوالى عليها العلل، ويؤثر طول البكاء في عينيها. ثم يبدأ وميض من النور يطل عليها متمثلا في ابنها (محمود) (فرحة بيت الحزن) وقد أحس هذا الإبن التسلل إلى نفس أمه، فعمد إلى إثارة كوامنها الأدبية، وطلب منها قصائدها العربية ليطبعها، وفي هذا الطور تقول «في استطاعتي أن أنظم الآن شيئا من الشعر، شكراً لله تعالى على ما وهبني من النعم - أما أشعاري الماضية فكنت قد أحرقتها كلها ولا أظن في مكتبتي إلا الشيء اليسير منها بالعربية والتركية = وأما أشعاري الفارسية فانها لما كانت في محفظة تقيدتي فقد أحرقتها بمحفظتها كما احترق كبدي. إن أمك يا بني لم تبق عندها الآن رغبة في قراءة شيء من كتب الأدب، وسأنصرف إلى الانكباب على تفسير القرآن ومطالعة الحديث النبوي، وإني وهبتك ما عندي من الكتب والأوراق فاصنع

(١) ص ١١ - ١٣ في ديوان «حلية الطراز».

بها ما شئت.. وإذا رأيت فيها جدارة بالطبع فاطبعها». وقد نشر ابنها هذه القصائد في مجموعتين:

* مجموعة القصائد العربية وسمتها «حلية الطراز» [١].

* القصائد الفارسية والتركية وسمتها «اشكوفة»، وطبع بالآستانة سنه ١٨٩٤.

وإذا كانت عائشة قد انكبت على القرآن والحديث ثانيها - على غير ما أعلنت - قد أخذت تعود إلى ميدان الأدب خطوة فخطوة مازجة في نتاجها بين الأسى العميق والزهد وبين ما تفرضه عليها متطلبات الايام من مدح ومجاملة وخوض في شتى الأمور. ومما يمثل المنزع الأول هذه القصائد في التضرع قولها (ص٢٧٢):

إلهي سيدي أنت الجليل
بباب رجائك العبد الذليل

فان يك جرم عبدك ليس يحصى
فحسن رضاك ليس له عديل

فمن لي إن طردت وأي باب
أيمم دون بابك يا جليل

وتردد في مواضع عديدة أخرى طلب العفو ورجاء العون من الله:

غوثاه من لي إن منعت وكيف لي
بمساعد إن لم تقم برجائي

(١) نشر بالقاهرة ١٣١٠، ١٣٢٧هـ ثم ظهرت طبعة منقحة سنة ١٩٥٢م.

ومن الموضوعات الهامة التي كثيرا ما تتردد في شعرها في هذه الآونة موضوع الشكوى بسبب ما أصاب عينيها من وهن ورمد:

فوا أسفي على إنسان عيني
غدا في سجن سقم واعتقال

حجبت بحجبه عن كل خل
وصرت مخاطبا صور الخيال

وفيها تذكر أنها حفظت نصف القرآن الكريم فكان فيه وفي الحديث الشريف شيء من السلوى، ولكنها تمس الكتب ولا تستطيع أن تقرأ فيها، ولا تجد أمامها سوى التعلل بالصبر والرضا بما هى فيه من وحدة وضياع.

وهذه المعانى الحزينة القاتمة ترافقها على الدوام أفكار ثابتة تتكرر وتدور دائما على محاور واحدة هي الأسى القاتم والإحساس العميق بالوحدة وطلب المغفرة..

وقد ألفت الكاتبة فيما ألفت رواية في الأدب تحمل عنوان «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال»[1] وكتبت أيضا «مرآة التأمل في الأمور»[2]، ومسرحية بعنوان «اللقاء بعد الشتات» وتركت مسرحية أخرى لم تتمها.

كما كتبت مجموعة من المقالات في مناسبات شتى نشرت خاصة في «الآداب» وفي «المؤيد» وقد أوردت زينب فواز عددا منها في كتابها «الدر المنثور في طبقات ربات الخدور».

---

(١) طبعت بمصر سنة ١٣٠٥هـ.
(٢) طبعت بمصر سنة ١٣١٠هـ.

وكانت الشاعرة تحرص على متابعة النشاط الفكري للمرأة في عصرها سواء أكان ذلك في مصر أم في الشام، فمن ذلك مراسلاتها وقصائدها المتبادلة مع وردة اليازجي (في «الدر المنثور»، والديوان ص ١٧٧) وقصيدتها في تقريظ مجلة «الفتاة» التي أصدرتها هند نوفل (الديوان ص ١١٥) كما كتبت مقدمة «الدر المنثور» لزينب فواز، وكانت بينهما رسائل متبادلة وقد أثرت التيمورية في عدد من معاصراتها وخاصة في أمينة نجيب وباحثة البادية (ملك حفني ناصف).

وفي أخريات حياتها أصيبت بمرض في المخ حجبها عن عالم الأدب وظل ملازما لها إلى أن قبضت في سنة ١٣٢٠هـ / ١٩٠٢م

وهكذا غابت شمس هذه الأديبة العبقرية التي عاشت حياتها كلها يحفها التقدير لفنها ولكفاحها فوصفت بأنها «أفاضت النور في عصرها على الحركة النسائية الأدبية الفكرية، وسطع نجمها في وقت غابت فيه نجوم الأديبات فبرزت أديبة كبيرة ناثرة شاعرة بالعربية والتركية والفارسية» كما قال عنها داغر [١]، وواحدة من «نوابغ مصر» كما قال عنها الزركلي [٢] وكانت «نادرة زمانها بين أهل الإنشاء ولما نشرت مؤلفاتها سارت في حديثها الركبان إلى أقصى العراق، ووردت اليها التقاريظ من كل جهبذ أديب ولوذعي أريب» كما قالت عنها زينب فواز [٣]، و«إحدى النساء المسلمات اللاتي تفردت في الآداب في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين» كما قال شيخو [٤]،

---

(١) ص ١٣٨ «مصادر الدراسة الأدبية» الطبعة الاولى.
(٢) ص الأعلام «جـ ٤ ص ٥ (الطبعة الثانية)، القاهرة ١٩٥٤.
(٣) «الدر المنثور»: ص ٣٠٣. القاهرة ١٣١٢هـ.
(٤) «الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين» ص٥ (الطبعة الثانية) بيروت.

وضاهت في النظم أحسن من نظموا فيه فاذا استثنينا البارودي أولا والساعاتي ثانيا فشعر السيدة عائشة يعلو إلى أرفع درجة من الشعر ارتفع إليها أدباء مصر في أواسط القرن التاسع عشر إلى عهد الثورة العرابية» كما قال عنها عباس محمود العقاد[1].

وهذه الصورة عن عائشة التيمورية ستزداد وضوحا على ضوء التحليل لأعمالها، وعلى ضوء متابعة آثار أديبات الشرق في عصرها ومن بعدها. وأيا كان الأمر فان عائشة التيمورية ستبقى الرائدة الأولى التي حملت الراية، وسارت على الدرب الوعر في شجاعة ودأب.

– ٢ –

رأينا في القسم الاول من هذه الدراسة كيف عالجت عائشة التيمورية الكتابة وكيف عاشت طيلة حياتها تدرس وتقرأ وتكتب، وتعالج شتى الفنون الأدب من شعر ورواية وبحوث ومقالات، وهذه الأعمال هي التي جعلت عائشة التيمورية شاعرة تحيا في أذهان الناس إلى اليوم.

الشعر :

ـ إن تناولنا سيقتصر على شعر عائشة التيمورية المكتوب بالعربية، ولن نتناوله هنا على نحو ما تناوله مي من تتابع الأغراض بقدر ما سنحاول الوصول إلى فهم خصائصه الفنية، والسعي إلى سبر أغوار التجربة الشعرية فيه. وقد عمد جامعو الديوان ـ في طبعته الموسعة المنقحة ـ إلى تقسيم هذا الشعر إلى:

(١) شعراء مصر، ص ١٤٩

الشـعر العائلـي:

وهي تتحدث فيه عن نفسها، أو في الأبناء، أو في الأقرباء.

شعر المـديح والـرثاء.

الشـعر الغـزلي.

الشـعر الاخلاقي.

الشـعر الديني.

لكننا لن نلتزم بتقسيمات الديوان بل سنعمد إلى التركيز على زاويتين رئيسيتين:

* الشعر التقليدي.

* شعر الذات والتعبير عن الإنفعالات النفسية.

(١) الشعر التقليدي:

لم يكن أمام عائشة التيمورية ـ بحكم البيئة التي نشأت فيها والأوساط التي خالطتها والثقافة التي تلقتها ـ إلا أن تكون شاعرة تقليدية، تخوض فيما يخوض فيه معاصروها من أنماط أدبية، وتخضع في تعبيرها ومادتها لما هو مألوف في زمانها، غير أنها امرأة قبل أن تكون أديبة، فهل استطاعت أن تبرز من خلال هذه الخصيصة؟

إن الإجابة على هذا السؤال لن تأتي إلا في ختام الحديث عن شعرها ولكنه سؤال ينبغي أن يظل على الدوام قائما ونحن نعالج موضوعات هذا الشعر وقوالبه.

وقد قرأت الشاعرة ولا ريب فيما قرأت شعر المديح فأرادت أن تكتب شيئا منه، ولم تكن التيمورية ترجو من هذه المدائح لا نفعا ولا عطاء - فقد كانت في غنى عن ذلك - وكان في وضعها كأنثى ما يمكن أن يعفيها من ضريبة المجاملة، ولكنها كانت مدفوعة - على ما نظن - بالرغبة في أن يذيع شعرها ويتردد في المناسبات، وقد شغلها ذلك أكثر مما شغلتها القيمة الفنية لهذا الشعر - وهكذا تتولى المدائح والتهاني بالزفاف أو في مولود أو الدعوة لوليمة أو لحفل ختان [1] على هذه الوتيرة، وحتى في المراثي [2] - والصدق فيها عادة أكثر مما في شعر المديح - لا تتجلى حرارة التعبير ودقة الشاعرية، وباستثناء مرثيتها في ابنتها والأخرى في أبيها فانها في العادة لا تأتي إلا بمثل:

توشحت ساطعات النخل بالظلم
وباهرات الذكا غممت بسحب دم

وحبة القلب ذابت بالفراق أسى
وانحط كل لسان بالبيان سمى

وهي في رثاء أحمد فارس الشدياق. ومن ذلك أيضًا قولها في رثاء حسن باشا البرنس:

عطفت خطوب الحزن بالحسرات
فسرى الأسى في المدن والفلوات

وألم بالأقطار هول فادح
أصمى جيوش الصبر بالغارات

---

(١) انظر: ص ١٦٣، ١٧٦، ١٧٩ من الديوان.

(٢) وممن رثتهم كذلك الشيخ ابراهيم السقا ص ١٦١ والشيخ شمس الدين الانباري ص٨٥.

ومن الاعراض الهامة في الديوان «الشعر الأخلاقي» و «الشعر الديني»، والشعر الأخلاقي ينتمي إلى نمط شعر «الحكمة» هذا الشعر الذي لم يكن غرضاً من أغراض الشعراء القدامى، ولكن كان يعن في قصائدهم البيت أو الأبيات فتكون أوقع في النفس - وأما هذا النمط من الحكميات فقد كثر في شعر أبي العتاهية وصالح بن عبد القدوس وغيرهما، ثم بلغ أوجه عند فريق من المتأخرين، ومما قالته عائشة التيمورية من هذا الضرب:

كم ذا نهنىء بالآمال أنفسنا
حتى كأن الفتى طول المدى باقي

فالدهر يبسم عن حقد بشائره
فينا ويطوى نكالا ضمن إشفاق

فانظر تر الناس سكرى غفلة عظمت
أدارها الدهر واستغنى عن الساقي

ما الحظ الا امتلاك المرء عفته
وما السعادة إلا حسن اخلاق

وهذه الأبيات تتسم - على الرغم من سطحية الفكرة - بدرجة صياغة متميزة، خاصة إذ ما قيست بالنتاج العام للعصر الذي قيلت فيه. ومن خيرة شعرها الديني قولها على نمط قصيدة البردة البوصيرية:

أمن وميض سرى في حندس الظلم
أم نسمة هاجت الأشواق من إضم

فجددت لي عهدا بالغرام مضى
وساقني نحو أحبابي بذى سلم

وتقع هذه القصيدة في أربعين بيتا، وعلى الرغم من أن الشاعرة تنهج هنا على نهج غيرها فاننا نحس في أبياتها بجزالة التعبير وصدق المشاعر.

شعر الذات:

حفل ديوان التيمورية بعدد وفير من ذلك الشعر الذي يوصف في العادة بأنه ذاتي، ولكننا ينبغي أن نتساءل عن كيفية تقييم أبيات كأبياتها التي قالتها كما ينص الديوان «متغزلة في غير إنسان، والقصد تمرين اللسان» [1].

فتلك الأبيات وأشباهها ليس فيها شيء من الصدق ولكننا نحس بصدق الشاعرة حيث تقول: ـ

تركت الحب لا عن عجز طول ... ولا عن لوم واش أو رقيب

ولا من روع زفرات التصابي ... ولا من خوف أجفان الحبيب

ولا حذر الفراق وخوف هجر ... به تجري المدامع كالصبيب

ولكني اصطفيت عفاف نفسي ... تقر بصفوه عين الاريب

وذاك لأنني في عصر قوم ... به التهذيب كالأمر العجيب

وحيث تقول:

بيد العفاف أصون عز حجابي ... وبعصمتي أسمو على أترابي

---

(١) ديوان التيمورية، ص ٢٢٣

ولقد نظمت الشعر شيمة معشر

قبلي ذوات الخدر والأحساب

ما ضرني أدبي وحسن تعلمي

إلا بكوني زهرة الآداب

ما ساءني خدري وعقد عصابتي

وطراز ثوبي واعتزاز رحابي

ما عاقني خجلي عن العليا ولا

سدل الخمار بلمتي ونقابي

عن طي مضمار النقاب اذا اشتكت

صعب السباق مطامح الركاب

أو قولها في التضرع إلى الله جل وعلا: -

أتيت لبابك العالي بذلي

فإن لم تعف عن زللي فمن لي

أو قولها:

أعلل نفسي والأماني كثيرة

وما كان أغنى النفس عن ذا التعلل

فلا الوقت في أمري فأمضي مآربي

ولا الدهر يصفو لي فأكمد عذلي

ولا لوم إن واريت في الترب جثتي

وقلت أقيمي حيث ذلك منزلي

في هذا الضرب من الشعر ـ وليس القصائد التي تحمل عنوان الشعر

الغزلي ـ تتجلي روح التيمورية، وتبرز أصالتها وخصوبتها ـ فهنا نفس امرأة «شرقية» تعرف ما للآداب الإسلامية وللتقاليد العريقة من هيبة واحترام وتعبر عن ذاتها الأنثوية الممتلئة بالنقاء والإيمان والحياء، وهى تعلم عن نفسها أنها لم تزل «قاصرة عن درجة أهل الفضل والاطلاع وهيهات أن نقاس بأفاضل الرجال القاصرات من ذوات القناع» [1].

وهو شعور حقيقي لا نوع من التواضع تصطنعه اصطناعا، ولكنها تشعر بأنها ـ مع ذلك ـ أسمى من مثيلاتها ممن استسلمن للثرثرة والتجمل.

وقد تعرض العقاد في تاريخه لعائشة التيمورية للمرأة بعامة كشاعرة فقرر أنها «قد تحسن كتابة القصص وقد تحسن التمثيل، وقد تحسن الرقص الفني وغيره من ضروب الفنون الجميلة ولكنها لا تحسن الشعر، ولما يشمل تاريخ الدنيا كلها على شاعرة عظيمة لأن الأنوثة من حيث هى أنوثة غير معبرة عن عواطفها ولا هى غلابة تستولى على الشخصية الأخرى التي تقابلها، بل هى أدنى إلى كتمان العاطفة وإخفائها وأدنى إلى تسليم وجودها لمن يستولى عليه من زوج أو حبيب، ومتى فقدت الشخصية صدق التعبير وصدق الرغبة في التوسع والامتداد واشتمال الكائنات كلها، فالذي يبقى لها من عظمة الشاعرية قليل ولا ينفي قولنا هذا أن الأنثى قد تعبر عن الحزن لأن الحزن لا يناقض استعداد الشخصية للتسليم والاستناد إلى غيرها ولهذا كانت الشاعرة الكبرى التي نبغت في العربية باكية راثية هى الخنساء... وقد اضطردت هذه القاعدة في شعر السيدة عائشة فكان أصدقه وأجوده في الرثاء ولا سيما رثاء ابنتها توحيدة» [2].

---

(١) نفس المصدر.

(٢) «شعراء مصر» ص ١٥٢.

وهذا الرأى يستقيم على نحو عام بالنسبة للأدب العربي ـ ولا نود أن نوسع النطاق فنجعله يشمل الأدب بعامة.

النـــثر:

كتاب نتائج الأحوال:

أرادت عائشة التيمورية في هذا الكتاب أن تضع أحدوثة تكون مسلاة (كل مغبون لقى ما لقيت ودهى بما به دهيت)، وتعبر من خلال أحداثها عن (أن السعد والنحس منوطان بالقدر من القدم، وقد شاهدت والله في نفسي صدق هذا الخبر) وأبطال القصة يشبهون أبطال «ألف ليلة» وأبطال القصص الشعبية، فها هو (العدل) وهو (ملك عظيم صالح منصور) و (الممدوح) بطل القصة وولي العهد، و (عقيل) الوزير الواسع الحيلة، و (مالك) النديم، ودشام قيم المال، وغدور قيم خزينة السلاح، وفي القصة لمحات من عادات الشرق وتقاليده، فالعادل يبالغ في تدليل ابنه حتى تفسد أخلاق الولد، ولا يجد الوزير والنديم مفراً من الاتكاء على الرمز لكي يشعر العادل بفساد مسلكه في تربية ابنه فتقص عليه قصة ذلك الغصن الذي لم يحسن تقليمه فلم يعط الثمرة المرجوة، ومن حسن الحظ أن الملك يفهم الرمز فيعدل عما كان فيه ويعهد اليهما بالإشراف على تربية ولي عهده.

وتحفل هذه الحكاية بالصراع والمصادفات ومواقف الوعظ والإرشاد لتقود في النهاية إلى لحظة اللقاء بعد الشتات والطمأنينة بعد الخوف.

وقد كتبت هذه (الحكاية) بأسلوب لا يكاد يختلف عن أسلوب المقامات، إلا أن هذا الحكم يجب ألا يأتي وحده منفصلا عن الزمان التي

كتبت فيه، ولو قارناها بما كتبه شوقي من حكايات، لوجدنا أن قصة التيمورية أعذب مساغا وأطرف نسجاً ولا ننسى من جانب آخر ـ أنه لم يسبق لامرأة عربية في العصر الحديث أن وضعت قصة من قبل عائشة التيمورية.

مرآة التأمل في الأمور:

هى رسالة صغيرة تقع في عهد عباس حلمي أي بعد سنة ١٣١٠هـ/ ١٨٩٢م.

وهذه الرسالة تبدأ بداية الحكاية، فالحماة داكنة والعقدة مستعصية، وحينئذ يقوم (زعيم الجسارة) بإيضاح الدعوى ـ وما هى المشكلة؟

المشكلة هي أوضاع الأسرة وفساد الشباب وعبث الأزواج، وسعيهم إلى التزوج من ذات المال والضياع والعقار غير مبالين (بالتدين والعفة والوقار) حتى إذا ما ضاعت تلك الثروة وقع النفور بين الزوجين (وحق الزوجة لا يتم إلا إذا كان كل واحد منها يرعى الآخر فيما له وعليه فعلى الزوج أن يقوم بكل حقوقها ومصالحها، كما يجب عليها طاعته والانقياد لأمره) وإذا لم تحق تلك الحقوق، فان الزوجة لن يكون أمامها إلا أن تكتم أحزانها فتستحيل حياتها إلى قبر، أو تطلق لسانها فيهجر الزوج بيته إلى الحوانيت والحانات، أو تشكو هى لجارتها وحينئذ لا تعدم من تغريها فتخرج عن جادة الحشمة تحت اسم «الحرية الغضرية».

وهى تنادي فى النهاية الرجال طالبة منهم ألا ينبذوا (خطاب هذه الضعيفة ولا تقيسوه بأقوال النساء السخيفة).

مقالات التيمورية:

وأسهمت التيمورية كذلك في مجال المقالة الصحفية وقد نشرت مقالات لها خاصة في صحف ومجلات الشيخ «علي يوسف» وهي المؤيد، والآداب وقد أوردت لها زينب فوزاً واحداً من هذه المقالات عنوانه (لا تصلح العائلات إلا بتربية البنات) لعلها اختارته بوحي من التيمورية نفسها وهذا المقال يعتبر امتداداً لرسالتها السابقة. وقد نشر في الآداب سنة ١٣٠٦هـ/ ١٨٨٨م، أي أنه من آخر إنتاج الكتابة. وفي المقال تهاجم التيمورية إسراف النساء في التزين، ولكن التيمورية لا تعفى الرجل من المسؤلية لأنه مطالب على الدوام بأن يأخذ بيد المرأة ويسدى إليها النصح ويكون لها المثل الأعلى الذي تقتدي به.

وبعد هذا التحليل نعود نتقرر في خاتمة المطاف بأن دور التيمورية سيبقى على الدوام نموذجا مشرفا لإسهام المرأة المسلمة في ميادين الأدب والثقافة.

قائمة المراجع:

إن أوفى ما كتب عن التيمورية حتى الآن هو كتاب الأدبية مي زيادة، وقد نشر في البداية تباعا بمجلة المقتطف، ثم أضيف إلى ديوان عائشة التيمورية (حلية الطراز) الذي صدر ١٩٥٢م، وهى الطبعة التي اعتمدنا عليها. وقد نشرت دراسة مي كذلك ضمن سلسلة «كتاب الهلال» تحت عنوان (عائشة التيمورية شاعرة الطليعة). القاهرة ١٢٧٦/ ١٩٥٦م. ومن أهم المراجع عن عائشة التيمورية الكتب الآتية:ـ

* زينب فواز الدر المنثور في طبقات ربات الخدور
ط. مصورة عن ط. القاهرة ـ بولاق ١٣١٣ هـ

* فتحية محمد: «بلاغة النساء». القاهرة ١٩٢٥م.

* يوسف يعقوب مسكوني: «من عبقريات نساء القرن التاسع عشر» بغداد سنة ١٣٤٧م.

* د. بنت الشاطيء: «الشاعرة العربية المعاصرة» القاهرة ١٩٦٣م. وبحثها عن الأدب النسوى العربي المعاصر في كتاب «الأدب العربي المعاصر» أعمال مؤتمر روما سنة ١٩٦١م.

* د. منصور فهمي: «محاضرات عن مي زيادة، مع رائدات النهضة النسائية الحديثة» القاهرة ١٩٥٥.

الشاعر على الجندى

محمد مصطفى الماحى

مقدمة

شهدت حوارا دار بين صفوة من الأدباء والشعراء ، وكان هذا الحوار لافتا للنظر لطرافة موضوعه ، وهو أيهما أفضل ، وأوفى على الغاية ؟ أن يقتصر الدارس حين يعرض للحديث عن كاتب أو شاعر على ما ينشئه الكاتب من نثر ، وما يقرضه الشاعر من شعر ، سابرا أغوار فكره ، مستقصيا دخائل نفسه ، وحقيقة مشاعره : بقراءة ما بين السطور ، وتحليل ما يخطه الكاتب أو يصوغه الشاعر ، أو أن يكون الدارس الى جانب ما تقدم زميلا لمن يدرس أدبه ، مخالطا له : عارفا بطباعه وعاداته وأخلاقه ، واقفا على خصائصه ، مطلعا على سيرته وأحواله ، فيطبق ما يعرفه على ما يستشفه من قطرات يراع الكاتب، أو حرارة أنفاس الشاعر .

وكان من رأى الشاعر المفكر عباس محمود العقاد ، وهو يتحدث فى كتابه عن « ابن الرومى » : أن الشعر لا يمكن أن يكون تعبيرا وافيا صادقا عن نفس شاعر الا فى مجالات ضيقة ؛ فالاكتفاء بالنصوص الشعرية فى الحكم على الشاعر أمر لا يمكن أن يصح مطلقا .. كما ذهب بعض أعضاء مجمع اللغة العربية الى أنه لا يمكن الحكم على شخصية الشاعر بالنظر فى شعره وحده ؛ بل يجب النظر فى هذا الشعر مقترنا بما يعرف من سيرة الشاعر وأخباره ، فان كان هناك التقاء بين الاثنين أمكن تفسير هذه فى ضوء تلك ، فلابد اذن من الالتقاء بين آثار الأديب وسيرته .

وفى اعتقادى أن الدارس يصبح أكثر توفيقا ، اذا كان على صلة وثيقة بمن يتحدث عنه ، أو يعرض لدراسة أعماله الأدبية ، على أن يأخذ نفسه بتجنب المجاملة ، وبحيث يفرض على قلمه وفكره تنحية العامل الشخصى ، والباعث الودى ، حتى تجىء دراسته بهذا الوضع منصفة للحقيقة ، متفقة والواقع .

وتأكد لدى صحة هذا الرأى عندما فكرت لجنة الشعر فى اصدار كتابها الأول عن خمسة من الشعراء الراحلين المعاصرين ، عام ١٩٧٣ بعنوان (خمسة من شعراء الوطنية) ، وكانت قد عهدت الى فى الحديث عن أحدهم وهو الشاعر « عبد الحليم المصرى » . فقد كان لرفقتى له فى العمل الحكومى فى العقد الأول من هذا القرن ، ولصحبتنا فى الحياة بعد ذلك ، ووقوفى على مراحل حياته ، ومختلف شئونه ، أثر محسوس فى حديثى عنه ، اذ أضاء كل ذلك لى السبيل للتعريف بشخصيته والتنويه بأدبه ، تعريفا وتنويها ، رجوت أن يكونا قد وافقا الحق ، وأرضيا الأدب .

فلما عقدت لجنة الشعر العزم على السير خطوة ثانية فى الحديث عن بعض مقدمى الشعراء الراحلين ، واصدار كتاب ثان فى هذه السلسلة ، يشتمل على دراسة خمسة آخرين ، شعرت بسعادة غامرة ، حين عهدت الى بوضع دراسة عن واحد منهم هو المربى القدير ، والأديب الكبير الشاعر الناثر (على الجندى) فقد كان لى صديقا وفيا يؤثرنى بموفور مودته ، فرجعت الى ذكرياتى معه ، والى أحاديثه الى ، ووقفت وقفة متأنية أمام مختلف المعارك [illegible] المقاصد والأغراض التى خاضها طوال عشرات السنين فى ميادين الأدب نثرا وشعرا ، فوق ما تيسر لى بطول صحبته وصدق مودته ، من الوقوف على أدق خصائصه ومستبطن أخلاقه وسرائره .

على أنى لم أجد حرجا أو عسرا فى تدوين بعض ما شهدته أو وقفت عليه من تلك الخصائص والعادات والطباع ، مما قد يظن بعض عارفيه أن الأحجى بى كان ستره لغرابته .. ذلك لأنى وجدت تطابقا كاملا بين ما نويت أن أدونه بصدق وأمانة ، وبين ما اشتملت عليـــه مؤلفاته ودواوينه ، وما خطه قلمه ، وأقلام بعض الدارسين له حال حياته ، من هذه الخصائص والعادات والطباع ، فهو برغم ما تميز به من تمسك بالكرامة ، ومن حرص على كمال المظهر ، وجمال المخبر ، كان صريحا كل الصراحة فى وصف أحواله الشخصية ، وسماته الخلقية ، صافية لنفسه ، كما كان صورة صادقة لعصره .

ولهذا حرصت فى دراستى على أن اعتمد فى أكثر ما دونته على ما خطه قلمه ، ودونه فى كتبه وبثه فى شعره ، فقد كان أدبه حقا مرآة وتصرفاته الخلقية ، فى مختلف أطوار حياته المديدة .

ولما كانت جوانب الحديث عن هذا الشاعر متعددة ، فقد رأيت أن أجزىء الحديث عنه بتناول كل جانب من جوانبه مع الايجاز غير المخل ، حتى لا أتجاوز القدر المعين لهذه الدراسة .

وكان تناول هذه الجوانب على الصورة الآتية :

على الجندى كمـــا عرفته .

على الجندى : طالبا ، ومعلما

على الجندى : شــــاعرا .

على الجندى : كاتبا ومؤلفا .

على الجندى وصلاته بالبيئات والهيئات الدينية والعلمية والأدبية

على الجنـــدى والعـــــواطف

على الجندى فى أيامه الأخيرة حتى وفاته وتأبينه .

وليس من شك فى أن مجال القول فى هذا الشاعر الكبير ، الناثر القدير ، والعالم الجليل ذو سعة ، ولو بسط القول فى هذه الجوانب لتطلب ذلك أضعاف هذا الحيز المحدود فى هذا الكتاب ، ولكنا نقتصر على ما يدل على فضله ، ويسجل مآثره على الأدب بصناعتيه .

وانى لأجد حقا على أن أنوه بما قدمه الى أبناؤه من معاونة صادقة فى تيسير هذا المهم ، ولا غرابة فى ذلك ، فهم أبناء بررة لوالد فاضل كريم .. والله ولى التوفيق .

الشاعر على الجندى كما عرفته

اصله ونسبه ومولده :

ترجع أصالة أسرة « الجندى » الى أزمان بعيدة ، كما أنها عريقة فى الحسب والنسب ، فلديها وثائق بالعربية والتركية والفارسية ، تثبت أن لقبها كان الكندى ــ وكان يحمله مالك الكنـــدى المولود فى حضر موت سنة ٤٩٦ هـ ، فالأسرة اذن تنتسب الى قبيلة كنده من قبائل قحطــان •

وتثبت الوثائق أيضا أن من الجدود سواء من قبل الأب أو الأم، من كانت لهم وشائج نسب واصهار بأقيال من آل عثمان الأولين ، فكان منهم القواد والحكام والمتصرفون فى بعض الولايات ؛ الى جانب امتزاج الدم العربى بدماء هؤلاء ؛ ثم امتزاج دمهم بعد ذلك بأسر مصرية عريقة ؛ فوق ما لها من الارتباط الوثيق بالاشراف المنتسبين الى بيت النبوة المحمدية الكريم •

ولا نريد أن نخوض فى سرد تاريخ هؤلاء الجدود والجــدات، ومن نسلوه من الأسر التى تناثرت فى مصر بعد الفتح العثمانى ، مكتفين بالرجوع الى الجد الثامن للشاعر السيد (على الزينى) وهــو والد الشريف « يوسف الجندى » جد الشاعر السابع ؛ وهو شريف حسينى

وكان نقيب أشراف ثغر دمياط ، وأما أسرة كنده فهى أعمام الزينى من جهـة الأم .

فلقب الجندى لم يكن من أصل ألقاب الأسرة ، ولعله كان تحريفا لقب « الكندى » أو لعله ألحق ببعض الأجداد تشريفا لهم ، فقد كان لفظ الجندى فى القديم بمعنى السيد . وقد تلقته الأسرة عن الجد السابع للشاعر « يوسف الجندى » وكان من الحكام ثم اعتزل الحكم وانقطع للعبادة والصلاح ، واستقر به المقام فى « شندويل البلد » من أعمال محافظة سوهاج ، وله درب بها يحمل اسمه ، وله مزار مشهور بها ؛ وكان الشاعر الجندى يقسم به ؛ ويدل بانتسابه اليه لأنه فاطمى شريف ، بل كان عندما تترادف عليه محن تضيق بها نفسه ، يزورضريحه ويناجيه بأبيـات من شـعره :

صعب على نفس مثـلى وهـو منتسب
اليـك أن تـذوى الايام أغـراسى

وكـم تمنيت لو أنى ــ عـلى أدبى
فـلاح أرض ينال الرزق بالفـاس

يقول صحبى : لقـد فكت جوامعنـا
وأنت ما زلت مشـدودا بأمراس

أين الـذين بهـم باهيتنـا زمنـا
وقلت : هم فى دجى الأحـداث نبـراسى

فقلت كفوا ؛ ففى قـومى غطـارفة
جحاجح ، وسـوا بالجـود والباس

وقد عرفت الأسر المتعاقبة من بيت الكندى ثم الجندى بالتقوى والصـلاح .

وجد الشاعر لأبيه هو « سليمان الجندى » من الضباط فى عهد ولاة مصر ، ووالده هو « السيد الجندى » من أعيان شندويل .

ومن الطريف أن الشاعر وجد سندا يرفع به شأن « شندويل » فقال : ان معناها بالفرعونية « بلد الكروم » (١)

أما والدة الشاعر فهى من أسرة « العبابدة » وهى أسرة عربية أندلسية ، وتمت بنسب الى بكر بن وائل من ربيعة ، هاجرت الى مصر من الأندلس فى أعقاب أحداثها المعروفة .

وفى يوم الخميس ٣٠ من ذى الحجة سنة ١٣١٥ هـ الموافق للثانى عشر من شهر مايو سنة ١٨٩٨ ميلادية ، رزق «السيد سليمان الجندى» من زوجته هذه بطفل سماه « عليا » وهو شاعرنا الذى نتحدث عنه .

ولا غرابة بعدما تقدم فى أن تحيط بالشاعر على الجندى هالة مشرقة من شرف الانتساب من جهة أبيه الى بيت النبوة ، وقد جعله انتسابه هذا الذى كان عظيم الافتخار به ، مترفعا عن الدنايا والابتذال وانضاف الى هذه السمات البارزة ما كان يتمتع به من وقار العلم ونور المعرفة .

وقد فخر الشاعر بانتسابه لقبيلتى كنده ووائل فى شعر قال فيه :

لست الغريب فلى قربى ولى نسب
الى ربيعة ما خالت ولا حالا

ان كان كندة أعمامى آتيه بهم
فان لى فى بنى شيبان أخوالا

ورثت عنهم قريضا يزدهى حكما
تطن فى أذن الدنيا وأمثالا

---

(١) كتاب غرر القصص للشاعر ص ٢٨ .

وللجندى قصة لطيفة ، نسج فيها قصيدة طريفة ، ضمنها هذا الفخر ، فقد كان صديقه الشاعر « محمد الأسمر » يقطن فى منزل يملكه من يسمى «الجندى» ودب خلاف بين هذا المالك وبين الأسمر تخاصما فيه الى المحاكم ، وظن أصدقاء الشاعرين أن مالك المنزل هو « الجندى الشاعر » فظلوا يعيبون عليه خصومته للاسمر ، وضاق الجندى بهذا الموقف لأنه لا يملك مالا ولا عقارا ، فنظم قصيدة عنوانها « جناية الأسماء » قال فيها :

قالوا : الحظوظ له عن وجهها سفرت
وتوجته بتاج السبق والغلب

وان لى الدار كالاهرام شامخة
لهفى على جحر ضب بينهم خرب !

لله آباؤهم هل نال ذو جدة
ما نال بالأجوفين : الشعر والخطب

أستغفر الله لى بيتان ما جهلا
بيت القريض ، وبيت المجد والحسب

هذا شرود على الأيام مغترب
وذا مقيم يناغى النجم عن كثب

أسلى ، وشعرى والعلياء بينهما
مجدان ان طلبا عزا على الطلب

سماته وعاداته وطباعه :

للشاعر الجندى قصيدة يصف فيها نفسه قال فيها :

لكل امرىء جهـــر يخالف ســـره
ومالى من ســـر يخـالفه جهـــرى

تطـالع فى وجهى صـحيفة خاطرى
وتقـرأ فى عينى ما حاك فى صدرى

خلقت كعيسى لا أجـن ضـــغينة
بقلبى ؛ ولا أطوى ضلوعى على غدر

ولا ناسـيا صـنع امرىء وجميله
الى ، ونسيان الجميـــل من الـكفر

ولم أر فى عسر مقـــرا بذلـــة
ولا سـاحبا ذيل المخيـلة فى يسر

ولا ضارعا الا الى اللـه خـالقى
وان قلبتنى الحادثات على الجمـــر

ولم أبتـذل وجهى لشىء أنالـــه
ولو أنه عمر يضـــاف الى عمرى

أرى الفقر اثـراء ووجهى بمـــائه
وبعض ثراء القـــوم شر من الفقـــر

وفى لأصحابى على السخط والرضا
معنى بأحبـابى على الوصل والهجر

حليم بلا ضـعف ، اذا حـلم امرؤ
ـ على خور فيه ـ كبير بلا كبـــر

وأعتـد حبـى للجمـال عبـادة
أرجى بهـا حسـن المثوبة والأجر

هو الحسن شـعر الله جل صـنيعه
فهل عجب ان هام شعرى بالشـعر

وقد كان من طباعه أنه يكره البرد والحر أشد الكراهية ، وهو من خلال حديثه عن هذه الكراهية لا يفوته أن يستخدم الأدب الفكاهى فى تعبيره عنهما فيقول: «ان للبرد والحر فى عنقه فضلا لا يجحده ذلك، انهما يذكرانه بالله ، ويمثلان له فيح جهنم وزمهريرها ، ويتمثل بقول الشـاعر :

جسمى على البرد ليس يقـوى
ولا عـلى النـار والحـرارة

فكيف يقـوى علـى سـعير
وقودها النـاس والحجـارة

وكانت هذه الكراهية راجعة الى شدة حساسيته : وعظيم تأثره بالطقس شتاء وصيفا .

وكان من طباعه التواضع والحياء ، مقرونين بعزة النفس والترفع ، وقد فوت ذلك عليه كثيرا من فرص التقدم ؛ كما كانا سببا فيما يعرض له أحيانا من ضيق الصـدر ، والتململ من الوظيفة ، بل وكراهية الحياة .

أما قوة عاطفته : ورقة شعوره وامتلاء قلبه بالحنان والرحمة والرفق فقد بلغ النهاية ؛ ليس للانسان وحده بل شمل ذلك الحيوان والطيور ؛ وقد تدفعه رقة شعوره الى المبالغة فى شكر من أدى اليه صنيعا مهما قل ، ومما بغض له بأصل الفطرة ، مشاهدة ليالى الأعراس،

فقل ان يجيب دعوة الداعى اليها ، على أنه لا يكاد يتخلف عن تشييع جنازة ، وحضور مأتم ، ويجد لذلك نشاطا وأريحية ويرد ذلك الى أنه لا يطيق ما يشيع فى الأعراس من زحام وجلبة ، وأنوار تخطف البصر ، وأغان مائعة .

وقد كان مضيافا معروفا بالكرم وسماحة النفس وحسن الوفادة والترحيب بمن يزوره أو يسعى الى لقائه ، بل كان يعلن كراهيته للبخل والبخلاء ، ويبالغ فى ذمهم فى قصيدته التى عنوانها « البخلاء » فيقول :

الناس فى اللؤم أنـــواع وشـــرهم
عندى البخيل ، ألا سحقا لمن بخلا

أعجوبة فى الورى ان البخيل على
فقد الرجولة يدعى فى الورى رجلا

يشقى البخيل على الدنيـــا وفى يده
أســـباب نعمتـــه ، لو انه عقـــلا

وبلغ من كراهته للبخل حدا وصل به الى الاسراف فى الكرم ، اسرافا انتهى به الى أن يضيع ما ورثه فراح يندب حظه قائلا :

حســـــد على أدب شـــــقيت بـــه
وحمـــلت منـــــه ما حنى آدى

وقطعت عـــرى لم أفد نشـــبا
أعتـــــده لزمانى العــــــادى

حتى الـــذى ورثت طـــاح بـــه
سرفى ، وليس القصد من عــــادى

فظلمت نفســـــى غـير متئـــد

في ظلمــهـــا ، وظلمت أولادى !!

ومن طباعه ، كراهيته السفر ، فكان أول سفر له خارج مصر حين ذهب مع وفد الأدباء للاشتراك في مهرجان الشعر الذى أقيم في دمشق عام ١٩٥٩ ، وهو حينئذ قد جاوز الثانية والستين ، ويعلل ذلك بأنه بحكم طبيعته ونشأته يكره الأسفار ويشفق منها ، لأنه ضيق الحيلة ، قليل الخبرة بشئون الحياة ، غير متمرس بالمتاعب والمشقات ، مؤثر للعزلة وعدم الاختلاط ، ويضنيه الجهد البدنى وان قل مع طول صبره على المجهودات العقلية مهما طال وقتها ، كما انه يكره النوم منفردا .

وترجع كراهيته للنوم منفردا الى أنه كثيرا ما يهب من فراشه فزعا لرؤيته أشباحا مزعجة تطارده .

فكان يضع على عينيه عصابة وقت النوم مخافة أن يرى الشبح محدقا في وجهه اذا فتح عينيه . ويبدو انه أراد أن يدفع عن نفسه معرة الجبن ، فأعلن انه شجاع لا يخاف اللص ولا الموت نفسه .

ويتبع بطبيعة الحال كراهيته للأسفار خوفه الشديد من ركوب الطائرة ، فعندما سافر تلك السفرة كتب وصية جامعة قبيل سفره ، وأفضى لأرشد أسرته بأسرار خاصة يفضى بهـــا كبير الأسرة في حالة الاحتضار أو توقع الخطر !!

وكان من عادته ان يأكل قليلا ، وينسب ذلك الى صغر معدته وضعفها ، كما كان يلتزم التزاما تاما بالنوم بعد الغذاء صيفا وشتاء ، لأنها عادة تمنحه صحة وقوة ونشاطا ، فاذا حرمها اختل مزاجه واعتل جسمه وأصيب بالكآبة والضيق ، هذا الى انه كان يذهب للنوم مباشرة بعد طعام العشاء أيضا لأنه لا يستطيع السهر ولا يلذه بعد الأكل !!

ومن يدرى ، فقد يكون من أسباب ما شكاه من تفزعه فى أثناء نومه لرؤيته أشباحا تهاجمه ، تلك العادة التى لازمته وهى النوم عقب الغداء وعقب العشاء مباشرة ، فقد يتبعها حدوث كابوس يجثم على صدر النائم ، فيصور له تهاويل مفزعة .

بقى أمران اثنان كان لهما شأن كبير فى حياته : أولهما زواجه المبكر ، فقد تزوج مراهقا وقال انه يسمى زواج العز فى عرف الصعيد، وقد كان هذا الزواج بعد حب عنيف قاسى منه الأهوال لخيبة آماله فيه ، وظلت ذكرياته تشغل مكانا من قلبه طول حياته . وقصته فيه موضعها عند التحدث عن عواطفه ، وقد تحمل فى زواجه المبكر أعباء جساما ، لأنه كان لا يزال فى دور طلب العلم ، وبخاصة عندما تخرج فى دار العلوم ، ولقى ما لقى من الضنك والضيق . ذلك الى جانب ما عاناه من أسى عندماتوفى بكر أولاده صغيرا وهو من نعرفه رقاهة حس ، ورقة شعور ، وقد أثمر زواجه ، فنجل ثمانية من البنين والبنات منهم أربعة ذكور ، وأربع أناث ، وقد عرض بذلك عندما حرص أبناؤه على العناية بقطة يتلهون بها ! ويكلفونه من أجلها بعض النفقة . فكتب فى ذلك يقول : ما حاجة مثلى وهو من ذريته فى مثل يأجوج ومأجوج، الى كلاب وقطط تزيد بيته زحمة ، وجيبه أزمة .

أما الأمر الثانى فهو شيبه وهو مراهق أيضا ، وما تعرض له بسبب هذا الشيب المبكر من شماتة بعض اخوانه وتعييرهم له . ولكن لهذا الشيب مجال فسيح جال فيه الشاعر أشواطا بعيدة .

ونستطيع أن نختصر ما تقدم بما كان للشاعر « على الجارم » من خلق كريم ، وما كان عليه من تقوى وايمان ، فكل من خالطه أو اتصل به يشهد بأنه انسان مهذب ، وقور ، غيور على دينه ووطنه وعروبته ، تقى نقى ، حسن السيرة شف الاحساس ، مرهف الشعور ،

برىء من الحقد والحسد ، رحيم القلب ، صافى السريرة سليم الصدر، حلو الفكاهة ، صادق الصحبة ، وفى لاخوانه أحياء وأمواتا ، متواضع فى غير ضعة ، عزيز على نفسه ، محبوب من الناس ، مقدور من الأدباء والشعراء .

وبعد فهذا هو الشاعر « على الجندى » كما عرفته .

الشاعر على الجندى طالبا ومعلما

عرفنا مما تقدم ان الشاعر ولد فى « شندويل البلد » من أعمال سوهاج ولم يكن بها فى الوقت الذى نشأ الشاعر فيه من سبيل لتعليم أكثر الأطفال سوى أن يدفع بهم الى الكتاب ، ثم ينتقلون اذا أسعفهم الحظ الى التعلم فى الأزهر ودور المعلمين . وهكذا دفع بالطفل « على الجندى » وهو فى سن الخامسة الى أحد الكتاتيب فحفظ القرآن الكريم ، وأعد نفسه للتعليم الدينى فحفظ مجموع المتون والألفية ، ودرس شيئا من الفقه المالكى ، وعلوم العربية ، والتوحيد والتفسير ، على يد أشياخ شندويل من العلماء ، وأعانه ذكاء فطرى ، وتعلق بالقراءة ، وحب الاطلاع ، فلم يبلغ سن المراهقة حتى أصاب الكثير من ذلك ، ثم التحق بدار المعلمين بسوهاج ، وقضى سنوات الدراسة فيها ، ودفعه تطلعه الى الاستزادة من العلم للانتقال للقاهرة والالتحاق بالأزهر ، فنال منه الشهادة الأولية فالشهادة الثانوية وساقه شغفه بعلوم العربية وحبه لآدابها الى الالتحاق بدار العلوم ، ذات التاريخ الطويل المجيد فى النهضة الأدبية ، فقد كان نورها يملأ آفاق الشرق العربى منذ اضطلعت عند تأسيسها عام ١٨٧٢ برسالتها العلمية والأدبية فى مستهل هذه النهضة . وحملت راية البعث والتجديد فى تاريخ الأدب العربى ، وكان الطالب « على الجندى » محبوبا من أساتذته ، مبجلا من اخوانه ، مشهودا له بالتفوق ، معروفا بغزارة المعرفة وسعة الاطلاع .

وقد عاصر وهو فى مرحلة الطلب بدار العلوم الثورة المصرية التى شبت عام ١٩١٩ واشترك فيها بنفسه وبقلمه ، فخاض غمار نحو مائة مظاهرة دامية ، وتعرض لمقذوفات الرشاشات الانجليزية مرات عديدة ، كما اشترك بقلمه بانشاء القصائد الوطنية فى طلب الاستقلال ، وفى تمجيد الزعماء المخلصين حتى لقب بشاعر دار العلوم .

ولما أتم دراسته فى هذه الدار كان فى طليعة الناجحين عام ١٩٢٥. ومن طرائفه انه حين دخل لجنة الامتحان الشفهى فى الامتحان النهائى ، وكانت مؤلفة من الأستاذين « أحمد العوامرى » و « على الجارم » تلقاه الأخير مداعبا بقوله « أنت جندى أعزل يا أستاذ » ! فأجابه على الفور : الا من سلاح العلم والأدب . ثم أردفه بقوله :

لئن جردت من حمــل الســـلاح
فلى عـــزم أحـد من الصـــفاح

فسر الشـاعر الكبير لذلك ، ثم سـأله الأستاذ العوامرى عن محفوظاته : فأخبره بها . فكأنه شك فى ذلك . فقال له : عند الامتحان يكرم المرء أو يهان . وقد امتحناه فأكرماه وأعطياه أكبر درجة فى هذا الامتحـان .

وقد كوفىء على جهده وتقدمه بتعيينه مدرسـا فى المدرسـة الناصرية بالمنيرة ، وكانت يتخير لها المدرسون بعناية ملحوظة . ثم نقل للتدريس بالمدارس الثانوية ، حتى اختير للتدريس بدار العلوم سنة ١٩٤٤ وصحبها فى المرحلة الجامعية مدرسا ، فأستاذا مساعدا ، فأستاذا لكرسى النصوص ، فرئيسا لقسم الدراسات البلاغية والنقدية ، وفى أثناء ذلك عين وكيلا للكلية بعد أن ضمت الى جامعة القاهرة ، ثم اختير عميدا لها ، الى أن حل موعد تقاعده عن العمل سنة ١٩٥٨ ، وظل بعد ذلك أستاذا غير متفرغ بالكلية حتى سنة ١٩٦٦ ، فترك التدريس مختارا بعد أن عين عضوا فى مجمع اللغة العربية .

ومن المشهود به للشاعر أنه كان مدرسا ناجحا بالغا أقصى غايات النجاح فى مهام التدريس ، فقد كان يعد درسه بعناية فائقة ، غير قانع بمعارفه الغزيرة ، ويصبر على عنت التعليم صبر المؤمن المحتسب وكان رقيقا مع طلبته ، رقيقا فى معاملته لهم ، يعتمد على رغبة الطالب نفسه فى الانتفاع والاستمتاع بما يفيض على لسانه من أدب وعلم ، ويقيم من نفسه حارسا على صحتهم وأخلاقهم وعقولهم ، يثقفهم فى الدين ، ويلقنهم آداب السلوك والاجتماع ، ويفقهم على مشـكلات الحياة ، ويرسم لهم دستور المستقبل ويحذرهم طيش الشباب . وكان تلاميذه وطلبته يبادلونه حبا بحب ، ويحترمونه ، ويفتخرون بالانتساب اليه . وقد تخرج على يديه فى خلال اشتغاله بالتدريس منذ عام ١٩٢٥ الى عام ١٩٦٩ أجيال من المعلمين والأدباء والشعراء وغيرهم ممن شغلوا مختلف المناصب ومنوع الأعمال .

وقد يظن القارىء لهذا البيان انه مع ما شهد له به ، وما قام به من اخلاص فى أداء واجبه كان سـعيدا فى حياته ، مرفها فى معيشته ، فالحقيقة أن الأمر كان على عكس ذلك ، لما كان يقف أمام رقى الموظف من عقبات . اذ كان المتخرج فى المدارس العليا يظل فى الدرجة التى يعين بها زمنا طويلا حتى يرقى الى الدرجة التالية !!

وكان نصيب طائفة المعلمين وقتئذ ــ وكان يسـميها شـاعرنا « الطائفة المنبوذة » ــ من هذا التخلف أكبر من غيرهم، وقد بقى هو فى الدرجة التى عين بها ثمانى عشرة سنة !! ولذلك كانت فترة اشتغاله بالتدريس الابتدائى والثانوى من أشق المراحل التى مرت به . هذا الى جانب ما يتعرض له أمثاله من المدرسين النابهين من حسد بعض الزملاء وحقدهم ، حتى برم بالوظيفة وتمنى عملا غيرها . استمع اليه يقول من قصيدة عنوانها « تراب الميرى » :

ألا من لصداح ينوح بسجنه
ويشكو ، ولا يصغى لشكواه انسان

وما سجنه الا الوظيفة ، انها
شقاء ، لمن يدرى ، وسقم وأحزان

يحن اليها الناس وهى مذلة
يطوقهم من غلها — الدهر — ثعبان

وأقسم لو صدعت غل وظيفتى
لغردت تغريدا له يرقص البان !

وزاد من ألمه وحزنه أنه نقل بسبب الحقد والحسد الى الصعيد فظل ينظم القصائد شاكيا وانتهى به الشجن والحزن الى أن يصوغ قصيدة عنوانها « البلبل الحائر » يأسى فيها لغربته ، ويتوق الى أوبته يقول فيها :

آن أن يرجع من غربته	بلبل الشعر الى أيكته
لا تزيدوه شقاء حسبه	أنه أشقى بنى جلدته

الى أن يقول :

شردوه ثم قالوا غننا	أيغنيكم على محنته ؟
اسمعوا أنته خلف الدجى	تلمسوا الحرقة فى أنته
واقرأوا حيرته فى لحظه	يعرف الحائر من نظرته
هاتف بالصوت من أعماقه	من يقيل الشعر من عثرته؟
هذه الصرخة لو تدرونها	من شغاف القلب أوحبته
باح بالشكوى فهل من راحم	يبرىء الشاكى من علته؟

وقد دعاه اخلاصه فى عمله ؛ وما لاحظه من ضعف النماذج والوسائل لتأصيل اللغة العربية فى نفوس طالبيها ، وتحبيبها اليهم حتى

يجيدوا التعبير والانشاء ، الى الاشتراك مع بعض زملائه فى تأليف كتابين للتعليم الابتدائى هما : روضة الانشاء ، وبستان الانشاء ، كما ألف للمرحلة الثانوية حديقة الانشاء ، والمطالعة الوافية ، وقد قررتهما وزارة التربية والتعليم ، وسلسلة المراجعة للابتدائى والثانوى .

ولم تستقر حاله ويشعر بالراحة فى حياته الا بعد أن نقل الى دار العلوم ، فانصرف الى تأليف كتب جامعية فى فنون البلاغة ، كما ألف عديدا من الكتب الأدبية القيمة ، وسنفصل جهوده فى هذا المضمار عند التحدث عنه كاتبا ومؤلفا .

ويبدو أن ما كان يعانيه الشاعر الجندى من عيالة وضيق فى بعض مراحل حياته وصل الى علم الدكتور طه حسين وهو مستشار فى وزارة التربية والتعليم وقتئذ ، وهو القادر لمكانة الشاعر وأدبه فحملته رعايته للأدب على أن يخفف من أعبائه ، وسعى فى منح أبنائه جميعا مجانية التعليم ، قبل أن يصبح التعليم مجانا فى جميع مراحله ، فشكره الأستاذ الجندى بهذه الأبيات :

من لى بمثـــل بيــان طـه   مبدع السـحر الحـــلال
حتى أقــوم بشـــكر مـــا   أوليت يا فخـــر الرجـــال
فلـــك الثنـــــاء ولا   برحت لجيلنـــا أبهى مثـال

ومن الطريف ان الدكتور طه حسين ــ رحمه الله ــ حن الى ماكان يعالجه من الشعر فى مفتتح حياته ، فأبى الا أن يشكر الجندى ردا على تحيته بهذين البيتين :

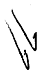
من لى بقلب مثـــل قلبــك أو بفن مثـــل فنك
حتى أقوم بشـــكر ما   أوليتنى من حسن ظنــك

وبعد فهذا هو الشاعر الجندى طالبا ومعلما .

على الجندى شاعرا



شاعريته :



الشاعر « على الجندى » بارع فى تصوير ما تقع عينه عليه ، وفى التعبير عما يجيش فى صدره ، غواص على المعانى ، متصرف فى ضروب الشعر ، ملتزم للقواعد والتقاليد المعروفة للشعر العربى الأصيل فى أزهى عصوره ، وهو من شعراء العروبة والاسلام الممتازين ، وقد تناول الأغراض العصرية بمختلف فنونها من سياسية ، وأدبية ، كما أنه راوية من رواة الجيل فى الشعر والأدب والتاريخ ، ويلقبه عارفوه بأصمعى العصر ، وقد قرأت فى مصادر موثوق بها ومحفوظة فى اضبارات رسمية بكلية دار العلوم وبالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب انه وهو طالب كان يحفظ عشرين ألف بيت من الشعر غير المنحول ، وأنه نظم الشعر وهو فى سن العاشرة ، وأكد ذلك فى كتابه « خمسة أيام فى دمشق » بقوله « ان رحلتى رجعتنى الى سن العاشرة أيام بدأت أزهار الشعر المخضلة تندى بعبقات الغزل الفواحة .

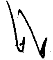
« والجندى » مديد النفس تواتيه قريحة نفاذة ، ومحصول عظيم من مفردات اللغة وأساليب رصينة اكتسبها بسعة اطلاعه ، فلا يعيا بنظم المطولات التى تصل أبياتها الى السبعين والثمانين حتى لتجاوز المائة دون أن يلحق شعره ضعف أو تهافت .

وأصالة شعر « الجندى » ترجع الى توافر كثير من الخصائص الشاعرية التى تتجلى فى شرف اللفظ ، ودقة المعانى وتوليدها ، كما تتجلى فى صدق الشعور وتذوق الجمال — وهو من أنصار التجديد النافع المثمر فى نطاق النواميس الطبيعية للتجديد ويقول : اننا نضع لبنات فوق لبنات أسلافنا ، وهكذا دواليك ، ولا يوجد علم ولا أدب منبت الأنساب : منقطع الأسباب عما قبله فالتجديد الصحيح منذ القدم لا يجتث الأصول المتينة ، ولا يهدم الأسس الراسخة ، ولا يأتى على البناء المتطاول من القواعد ، وينتهى بحثه فى هذا الى أنه لا يسلم بقديم وجديد فى الشعر ، فمقياس الشعر بكل ما تتسع له هذه الكلمة من معنى هو الجمال .

والشـــعر فى حيث النفـــوس تلذه
لا فى الجديد ولا القـــديم البـــالى

كيف يقول الشعر :

يقول الشاعر « الجندى » : انه لا يستطيع أن يصوغ بيتا واحدا فى غرض لا يملك عليه شعوره كله ، لا فرق فى ذلك بين الشـــعر الوجدانى الخالص كالنسيب ، وبين الأماديح والتهنئات مما يســـمى « شعر المناسبات » فهو عنده من صميم الشعر ، لأنه ينظمه بهذه الروح التى يغنى بها آلامه النفسية من الأعماق ، ولا غرابة فى ذلك عنده لأن ابتهاج الشاعر بمقدم صديق غائب ، قد يزيد على ابتهاجه بمقدم الربيع ، ولأن زورة خل وفى قد تكون أندى على قلبه من زورة غادة حسناء ، كما ان انبعاثه لاطراء بطل عظيم قد يكون أشد من انبعاثه لوصف منظر خلاب ، وانه ربما يأسى لانفصام عروة مودة أكثر مما يتوجع لانقطاع صلة غرامية، فاذا انتوى صوغ قصيدة، وواتته ملكة الشعر، انصرف



عن كل شيء فى الدنيا الى الشعر ، فتتغير حاله ، ويسرع نبضه ، ويبدو جافا على غير عادته .. فيسبب لكل من يضمهم البيت عناء وبلاء ، فكانت ربة البيت تكره الشعر والشعراء ، وتتمنى لو برىء زوجها الشاعر من هذا الداء الوبيل ، ويقول انه كان — تخلصا من هذا الحرج — يلجأ فى أكثر الأحيان بالهرب الى الأماكن النائية، فيستريح ويريح، ويستوى له ما أراد .

وكان من عادته اذا استعصى عليه الاسترسال فى قرض الشعر أن يشرع فى التغنى والترنم ، فسرعان ما تهتز نفسه ويتدفق عليه القول ، ومثل ذلك يحدث اذا استمع الى أغنية يحبها أو موسيقى يستريح اليها، فهو يستعين فى صوغ شعره بأذنه وحافظته ، ويستوحيه من قلبه بواعيته الباطنة .

أما نهجه فى قرض الشعر فيتلخص فى صوغ المعانى العصرية التى تجيش بها نفسه فى أسلوب فصيح رصين محكم ، غنى بالنغم والموسيقى ولا يعق قواعد اللغة ، ولا ينافى طرائق البيان الأصيل ، برىء من التكلف والحشو والمعاظلة والتعقيد والغموض ، فالخيالات الجامحة ، والتشبيهات الرمزية والاستعارات المبهمة ، والكنايات الملتوية والتهاويل المغرقة فى الوهم ليس لها عنده مكان فى الشعر المستجاد .

ورسالة الشعر عنده مشتقة من وراثته ونشأته وبيئته ودراسته : وهى الاشادة بمفاخر الاسلام والعرب ، وأمجاد مصر الخالدة ، والتنويه برجالها العاملين ، وتخليد مآثرهم ، وبكاء من تستأثر به رحمة الله منهم ، وتسجيل ما يهز النفس من أحداث ، وما يروقها من مناظر ، وما يتنزى فى قرارتها من آلام ، وأشجان ، والتغنى بالجمال السامى غناء عفا مهذبا لا يجرح الفضيلة ، ولا يدعو الى التحلل .

على انه عنى عناية كبيرة بالعواطف الاخوانية ، والصور الحية ،

التى تمثل خصائص النفس المصرية بما اتسمت به من عذوبة وصفاء ، وتراحم وتعاطف ، ومرح وطرب ، وخفة ظل ، ورقة عاطفة ، وتعشق للنكتة البارعة ، والفكاهة المستملحة .

وعند الجندى ان الشاعر خليق به أن يتخير للمعنى الذى قصده الوزن الملائم له ، وقد كان فى شبابه يختار للانشاء والانشاد البحور الطويلة ، ولما دهمته الكهولة وما بعدها عمد الى قصار الأوزان ليستقيم له الانشاد ، وبخاصة انه يؤمن بعظم موهبة الانشاد ، لما لها من القدرة على امتلاك أزمة الآذان ، وجذب أعنة الحدق ، والتسلط على ألباب المستمعين ، وكثيرا ما حجبت روعة الانشاد عيوب الشعر ، وأذهلت السامعين عن الاحساس بها .

لغة الشعر عنده :

والشاعر الجندى يعلم ان اللغة العربية لغة غنائية من سماتها الايقاع والتنغيم ، وأن من خصالها الأصيلة انها لغة اناقة وزخرف ، كما أن عناصرها الرئيسية النغم والوزن والتطريب والرنين ، وان الشعر والغناء توأمان ، كما انه يعلم ان لغة الشاعر هى لغة القلب والعاطفة تتجلى فيها أحاسيس الشاعر وعواطفه ، فينقل فيها خواطره التى تجيش فى نفسه ، والتى تتصل بطبيعته الانسانية الى أسماع الناس ، فيخاطب بها عقولهم ونفوسهم ، بقدر ما تكون هذه اللغة نابعة من تلك الخواطر المتدافعة ومعبرة عما تجيش به النفس الانسانية ، بقدر ما تصل الى القلوب والعقول ، وتؤثر فيها .

ولذلك كان يتخير اللغة الرصينة التى تصل الى عقول الناس وقلوبهم مع كونها فصيحة بليغة .

وكان للشاعر « الجندى » قدرة على ارتجال الشعر فى مواقف

كثيرة . ومن ذلك انه كان له صديق يقدم اليه وردة أو فلة صباح كل يوم من أيام موسم الامتحان ، وذات صباح أهدى اليه وردة وفلة وكأنه يتحداه أن يصفهما ، فقال في المجلس قصيدة من ستة عشر بيتا منها :

أهــديت لى ثغــرا وخــدا
وحبوتنى مســكا ونــدا
هــذا أقبــل وجنــة
منــه ، وأرشــف ذاك شــهدا
أفديهمــا ، بــل أفتديــك
فأنــت أجــدر أن تفــدى
قــل لى أظــرفا مــا حملت
الــى ام فــلا ووردا ؟!

على ان له فى مجال الارتجال طرفة عجيبة قصها فى كتابه « طرائف القصص » بأسلوبه الفكاهى البديع ، وعنوانها « أحــرج ليلة فى حياتى » وتتلخص فى انه عرف عنه عزوفه عن مشاهدة ليالى الأعراس ولكنه اضطر الى اجابة دعوة صديق له لا تسعه مخالفته ؛ ولما ذهب ليلة العرس وجد نفسه بين أخلاط من الناس لا يعرف منهم أحدا يأنس به ، فران عليه الوجوم ، وانتبذ مكانا قصيا أسلم زمامه فيه الى سلطان النوم ، ثم صحا على صوت أخى العروس يطلب منه أن يحكم بين الشعراء الذين يحيون العروسين ، فتباروا فى انشاد مختل معتل . ولما انتهوا من انشادهم بين الهتاف والتصفيق ممن لا يفرقون بين الشعر والشعر : فوجىء بأخى العروس مرة أخرى صائحا : والآن بقى أن نسمع الشاعر الكبير : فارتج المحفل ، وتعالت الصرخات بالشوق الى

استماعه ودعوته الى الالقاء • فارتعدت فرائص « الجندى » ، وجف حلقه وظل يدير فى الشهود عينين زائغتين حائرتين ، فقد حضر خالى الذهن مما بغت به ، فلم يعد كلمة ، وكأنه أنسى كل شىء مما يقال فى هذا المقام !! فضلا عن أن « زغطة » شديدة أصابته ، وما زال بحاله هذه حتى عاد اليه بعض صوابه ، وأحس انه اذا هزم فى هذا الموقف فستكون سبة الأبد ومعرة الدهر ، فحشد قريحته ، وجمع فكره، حتى خيل اليه أنه أوشك أن يحترق ، ثم انطلق يقول وهو فى شبه ذهول ، مقفل العينين يضرب بيده فى الهواء •••

العروسان « كالملبس » فى الحسن
وفى اللطف والحلاوة « طرطة »

والعروس الحسناء لونا وثوبا
لبن ناصع ، وان شئت « قشطة »

من رآها الى المنصة تخطو
قال هذه « أوزة » أو « بطة »

والعروس الهمام زاد على كل عريس فى الطول والعرض بسطة

« الهلالى » حين يمسك سيفا
و « الزناتى » حين يمسك « بلطة »

و « الخفاجى عامر » حين يغدو
لاعبا بالعصا أمام المحطة

حفظ الله للصعيد عروسيه
ولقاهما سرورا وغبطة

ينجبان الأبناء أشبال غاب
كل شبل فى الحرب يعدل « أرطة »

شهد اللـه ان ما قـلت حـق
لسـت من يقول شعرا « أونطة »

وأعـذروني على الوجازة انـي
كنت أنوى الاسهاب لولا «الزغطة»

ويقول الشاعر « الجندى » ان هذه الأبيات كانت تقاطع بالهتاف والتصفيق والاستعادة !! على انه انتهز فرصـة انشـغال الحاضرين بمشاهدة الراقصة التى أخذت تتلوى وتتحوى واختلط الحابل بالنابل فانسل هاربا غير مصدق بالنجاة ٠

وقد كان « الجندى » فى انشاده قويا مؤثرا ، واضح النبرات ، كما كان يعرف فى انشاده الشعر أين يقف ، وكيف يقف ، ومتى يجهر ، ومتى يهمس ، كما يعرف الفرق بين مواضع الخبر ومواضع الانشاء ٠

دواوين شعره :

أصدر الجندي ديوان شعره الأول « أغاريد السحر » فى عام ١٩٤٧ وفيه ٢٦٠٠ بيت ، وقد نال هذا الديوان الجائزة الأولى من مجمع اللغة العربية عام ١٩٤٨ ، وفى سنة ١٩٥٠ أصدر ديوانه الثانى « ألحان الأصيل » وبه ٤٥٠٠ بيت ، وكان قد انتقل الى كلية دار العلوم ، وحمل فيها تبعات جساما شغلته عن الاستمرار فى صوغ الشعر بالغزارة التى كان يواتيه فيهـا بيانه ، ورأى ان قيامه بمهام الأستاذية فى معقل اللغة العربية لا يبلغه المكانة التى يتطلع اليها الا اذا أبرز أعمالا جليلة فى التأليف العلمى الجامعى ، ووفقه الله الى كتبه النافعة فى فنون الاسجاع ، والتشبيه والجناس ، وكتاب البلاغة الفنية ، وكلها يعد من مفاخر التأليف الجامعى فى أسلوبها ومنهجها ومادتها وتطويرها للبلاغة ، واعتمادها على الأمثلة الطريفة ، والموازنة العادلة ، والتحليل الدقيق ، وفن الموسيقى والنغم ٠ حتى اذا أقنع نفسه بأنه أدى

واجب العلم ثارت خواطره بالشعر المتدفق فأخرج ديوان « ترانيم الليل » في عام ١٩٦٤ وعدد أبياته ٣٥٠٠ بيت ، فتم له بذلك ستمائة وعشرة آلاف بيت ، وله ديوان رابع مخطوط فرغ من اعداده لنشره قبل أن تفجأه المنيـة .

اغراض شعره :

أول الأغراض التى استهدفها فى شعره الغزل والنسيب ، وهما عادة أول ما يحاول الشاعر نظمه فى حداثة سنه ، تقليدا لمن سبقه ، أو تأثرا بما يجيش فى صدره بحكم المراهقة وعبث الصبا ، على ان ما صاغه الشاعر « الجندى » فى هذا الباب ان كان أوله صدر عن استجابة لملكة الشعر ، أو تنشيطا للقريحة ، فانه لم يلبث أن أصبح عنده جدا لا لعبا ، فقد أحب فى صباه ، وقبل أن يرتبط بالزواج فى مبكر الشباب ، حبا حقيقيا عميقا ، فجر عواطفه ، وكان له أثر بالغ فى حياته لم يستطع التغلب على احساسه به بعد مرور عشرات من السنين ، فقد كان هذا الحب يطغى على مختلف العواطف ، وينبثق من ذكرياته نفحات من الغزل الرقيق تتراوح بين الأمل واليأس والحسرة . وهناك غرض آخر شغل قسما كبيرا من شعره وتفكيره ، هو شعر الوطنية وكان شعره فى هذه المرحلة يصدر عن انفعال نفسى صادق ، وعن وطنية خالصة ، على أنه لم يكن فى حياته السياسية حزبيا وهو فى ذلك يقول :

ولست بحزبى هـوى وعقيـدة
أتابع زيدا فى السـياسة أو عمرا
ولكننـا أرعى لمصـر عهودها
وأندب من أبنائهـا البطل الحـرا

وللدين والعقيدة نصيب كبير من شعره ، ولهذا كثر شعره فى تمجيد الذات الالهية ، وفى الثناء على الذات المحمدية ، فله القصائد

الرائعة فى مدحه عليه الصلاة والسلام ، وفى الحوادث والأحداث الاسلامية الكبرى ، كميلاد الرسول ، وهجرته .

ويتصل بهذه المعانى الجليلة حبه للعرب وللعروبة ، فهو يتغنى بأمجاد العرب الأولين ، ويدعو مخلصا الى تجديدها . حتى اذا وصل الى العصر الحديث ، دعا بصدق الى تآلف الشرق ، والى تمتين القومية العربية ، فهما عماد التقدم ، وأساس عزة العرب والاسلام ، ويتفرع من ذلك حبه لوطنه « مصر » بخاصة ، والدعوة الى احلالها المكانة اللائقة بها .



ومن أبرز ما اتجه اليه شعره الأحداث التى وقعت فى وطنه فى العصر الحديث ، وأهمها ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، وما تلاها من وقائع وأحداث خاضتها البلاد بعزم واصرار وجرأة ، لتمكين استقلالها وصد اعتداءات الأعداء وبخاصة حرب سنة ١٩٥٦ وحرب سنة ١٩٦٧ وأحداث فلسطين ، وتسلط الصهيونية على المقدرات الوطنية والمقدسات الاسلامية .

وكانت أعز أمنية للشاعر — سجلها التليفزيون العربى فى ندوة أدبية قبل رحيله بأيام — ابتهاله الى الله سبحانه وتعالى أن يوحد سياسة العرب ، وأن يجمع كلمتهم ، ويكتب النصر للأمة العربية على الصهيونية المعتدية .

ولقد تحقق هذا الأمل الكبير بعد رحيله بزمن قصير ، فى معركة العاشر من رمضان — ٦ أكتوبر سنة ١٩٧٣ : اذ برزت وحدة العرب على أكمل صورة ؛ فتم التآخى والتآزر سياسيا وعسكريا واقتصاديا وروت هذه الشجرة الباسقة دماء طاهرة من مختلف الدول العربية : امتزجت بمياه قناة السويس ، ورمال الصحراء فى سيناء وفى مرتفعات الجولان ، وهاجمت فى قوة وجسارة قوى البغى والعدوان ، تساندها

سعة الحيلة ، وصدق الايمان ، وحسن الاستعداد ، وشجاعة المقاتلين، فتمت معجزة العبور لأصعب العوائق المائية « قناة الســويس » ثم اقتحام أمنع تحصين عسكرى لم يعهد له مثيل (خط بارليف) ، وكانت نتيجة هذه المعركة واقتتال ثلاثة آلاف دبابة فى صعيد واحد ، ومئات الطائرات فى أجواز الفضاء ، نصراً عزيزا تحطمت به تلك الاسطورة التى باهى بها العدو وهى ان له قوة لا تقهر !! وعلا صوت ينذر بقوة العرب ، وتعدد أسلحتهم، وفى مقدمتها سلاح البترول مما أذهل العالم، وغير مفاهيم الحروب •

ولو أنسىء فى عمر الشاعر « الجندى » لأضاف الى انتاجه الأدبى شعرا نفيسا يجسد ما تحقق من أمانيه بهذا الانتصار الباهر •

وكان للشاعر « الجندى » جانب مذكور فى الفكاهة والدعابة مع قلة من اخوانه الأصفياء ، ولكنه كان يغشى هذا الباب بحذر يــكاد يستخفى به عن الناس •

ومن الوفاء لذكرى الشاعر أن نشير الى اعتزازه بخلق الوفاء ، فقد كان يعد الحرمان من الصداقة من البؤس فى الحياة ، وكان يستهدى بقول عمرو بن مسعدة « النفس بالصديق آنس منها بالعشيق ، وغزل المودة أرق من غزل الصبابة » ، ويعد الوفاء لصحبه حقا عليه فى حالة الرضا والسخط ، بل وصية يجب عليه تنفيذها فيقول :

ان الوفاء لصحبى ان رضـيت وان
ســخطت شرع به وصى به أبى

بل كان يرى التعاسة فى الدنيا انعدام الصداقة والحب •

الا بؤس للدنيا اذا كان لا يــرى
صديقان فى الدنيا يظلهما الحب



وقد ألهمته روحه المصرية ، وفطرته المصرية ، حديثه الشائق وشعره الرائق في تمجيد الصداقة والوفاء للاخوان ، فكرمهم أحياء ، وبكاهم أمواتا بمثل ما كرمهم به ، بل أوفى وأبلغ معللا ذلك بما قاله الشاعر البحترى ، وقد كانت مراثيه أندى على القلب من مدائحه ، فسئل فى ذلك ، فقال :

نحن قـــوم غلب وفاؤنا وجاءنا

وحقا لقد كان تأثر الجندي بمصابه فيمن يحبه أو يجله نابعا من صميم قلبه ، وصادق عاطفته . ومما يذكر له فى ذلك انه ألقى رثاءه الزعيم « أحمد ماهر » عقب مصرعه ، وكان السياسى الكبير « على ماهر » شقيق الفقيد حاضرا ، ولم يكد يسمع طرفا من قصيدة الشاعر حتى غلبه التأثر ، فاضطر الى الخروج فزاد ذلك من رهبة المشهد .



ومما يلحق بذلك رثاؤه للعالم الجليل الشيخ محمد بخيت مفتى الديار المصرية الأسبق ، فى حفل أقيم لتأبينه فى دار المركز العام لجمعيات الشبان المسلمين ، وحضر الحفل الأمير عمر طوسون ، وقد تأثر الأمير بقصيدته ، فسالت دموعه على مشهد من الحاضرين ، وكان لذلك وقع عميق فى نفوسهم .

ومن نفثاته العجيبة فى الرثاء قصيدته التى رثى بها حسن صبرى رئيس الوزراء الأسبق ، وقد توفى بغتة وهو يلقى خطاب العرش فى افتتاح الدورة البرلمانية فى ١٤ من نوفمبر سنة ١٩٤٠ ، وكان لوفاته على هذه الصورة دوى هائل ، يقول فيها :

استحق الخلود من ســـافح الموت وفى كفـــه لـــواء الزعيـــم

مـــوتة فـذة وبعض المنـايا لو عقلنـــا ـ تتـــاح للتـــكريم

ايه « صبرى » وعظتنــا أبلغ الوعظ وداويت كل قلب سليم

فعــرفنا ان المناصــب بــــرق

خاطف ، والحيــاة مـــر نسيم

ان بكت مصر شجوها فقليــــل

لاخى الحنكة الأريـب الفهيـم

ذاقت الأمن فى ظلالك والـــر

يح تــــدوى ، والنــار حول الهشـيم

واستبانت بك الرشـاد وسارت

تنشـد السلم فى الطريق القويم

وذلك لأن الفقيد كان يسير وقتئذ على سياسة تجنيب مصر ويلات الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ — ١٩٤٥) •

وللشاعر الجندى قصائد ومقطوعات رائعة فى الوصف ، منها وصفه الهلال عند بزوغه فى قصيدة « عيد الهجرة » ، ووصـف قلم الكاتب ، ووصف مباراة كرة القدم بين فريق طلبة دار العلوم وفريق دار المعلمين العليا •

على أن وصفه الذى بلغ الغاية فى الروعة والابداع ، هو وصفه الرياض والأزهار والمروج الخضراء فى مصر والشام ، ووصف الربيع ومواسمه الزاهرة حتى انه ألف كتابا سماه « الشذا المؤنس فى الورد والنرجس » وقد تناول فيه فصل الربيع •

وللشاعر الجندى نظرات اجتماعية مشرقة فى مختلف مناحى الحياة الحقيقية الخيالية ، فى ذم البخل والبخلاء ، وقصيدة «اليتيم» وغير ذلك مما يتصل بالحياة الاجتماعية مما ضمته دواوينه •

وقد راعه ما خطه يراع الأديبة المربية الفاضلة الدكتورة عائشة عبد الرحمن — بنت الشاطىء — فى كتابها قضية الفلاح ، وفى مقالاتها الصحفية معددة ما يصيب الفلاحين من عنت واهمال ، فوجه اليها قصيدة مثنيا عليها ، مؤكدا ما فقدته البلاد بسبب اهمال هذه الطبقة التى تمثل معظم سكان مصر ، وذلك كله قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التى خصت الفلاحين والعمال بما عوضهم ما قاسوه ، وما وفر لهم الحياة الكريمة، ويسر لهم سبل العيش الشريف .

ونريد أن نختم الحديث عن شعره وشاعريته بأنه كان — الى جانب افتخاره بنسبه وحسبه — يرجع افتخاره بذلك الى ما ورثه من موهبة الشعر عن أصله الموروث عن القبائل العربية الأصيلة مما سبق أن أشرنا اليه ، كما أنه كان ينادى بأن الشاعر يغنى بمجد الشعر عن كنوز المال فيقول :

لو كان يدرى ملوك المـــال لذتنا
ودوا — بفقد الغنى — لو أنهم شعروا

ما البيت شادوه من طين ومن حجر
كالبيت شادته من أقباسها الفــكر

ولا رياضهم تبهى أزاهـــــــرها
كروضة الشـــعر يندى زهرها العطر

يفنى الذى تركوه من ذخائـــــرهم
وما تركنـــا على الأيام مدخـــــر

وهو لا يجد أثمن من شعره يهديه الى من يريد أن يحييه أو يشكره من الناس ، فيقول :

ليس عنــدى ما أحييــكم بـــه
غير شعر دونه الـــدر الثمـــين

تتمنــى الغيــد فى أجيـــادها
منــه أســلاكا تروق النـــاظرين

وبقدر اجلاله للشعر كان اجلاله للشعراء ، وقد تخيل موقفهم أمام الموت فقال :

كرام يموتون مـــوت الـــكرام
اذا نزل الحتـــم لـــم يحفلـــوا

يطيب التـــراب بأنفاســـهم
ويخضر فوقهـــم الجنـــدل

تهـــاب المـــلائك تســـآلهم
ملائكة الشـــعر لا تســـأل

هم الأوفيـــاء بمـــا عاهـــدوا
اذا قابلـــوا اللـــه لـــم يخجلوا

الى الخلد تصـــعد أرواحهـــم
وفى راحهم يزهـــر المشـــعل

وخلاصة القول ان شعر « الجندى » من الشعر السمح المشرق الديباجة ، الناصع البيان ، فلا تعقيد فيه ولا التواء ، ولا اغراق فيه ولا اغلاق ، بل هو فى جملته يصور أخلاقه تصويرا دقيقا فى كل حالاته بين السخط والرضا ، وبين الجد والهزل ؛ لغلبة الصراحة عليه ؛ ولبعده عن المواربة والرياء ، وظهور شخصيته فيه واضحة ناصعة ، وقد سجل فيه ما هز نفسه من حوادث وأحداث ، وما شاقه من مناظر ، وما مر بها من آلام وأشجان ، وتغنى بالحب والجمال غناء مهذبا .

على أننا لا يفوتنا أن نشير الى أن الشاعر « الجندى » قد أقام البرهان على أن الشاعر أو الأديب مهما علت مكانته فى الأدب ، ومعرفته بطرائقه ، ومهما اتسع علمه باللغة ودقائقها ، قد يكبو فى وزن بعض الأبيات أو يخطىء فى استعمال بعض الكلمات ، كما حدث للجندى نفسه فى حالات بالغة الندرة لا تقدح فى كفايته العلمية والأدبية ، ومن المحتمل أن يكون بعضها من سقطات النسخ أو الطبع ، أو أن يكون بعضها من أثر السهو أو العجلة للرغبة فى سرعة ظهور الانتاج ، وقد عرفنا وفرة انتاجه فى الأدب بصناعتيه !!

وبعد : فهذا هو الجندى شاعرا .

الشاعر الجندى كاتبا ومؤلفا

كان الشاعر « الجندى » يجيد الصناعتين : صناعة الشعر ، وصناعة النثر ، ومكنه من هذا مع ما حباه الله من قوة الحفظ ، عكوفه المتواصل على الاطلاع على مختلف نواحى الأدب بشقيه ، والمثابرة على اكتساب المعلومات ، والتعمق فى كشف الحقائق فى كثير من شئون الحياة ، وما يجد من مختلف العلوم والأشياء .

والواقع انه لم يكن للجندى من شغل فى حياته الا الدرس والقراءة ، فكان شغفه بالمعرفة مضرب المثل ، وبوده لو يستطيع مواصلة الليل بالنهار دون نوم أو راحة للتزود بالعلم والمعرفة ، وطالما حدثنى بما تحدثه نفسه ، وبما يمر بخاطره من أن عمره لا يتسع لاستيعاب ما يريد من تلك الفنون متمثلا بقول الرسول الكريم « منهومان لا يشبعان طالب علم وطالب مال » وكان هو أولهما وصاغ أبياتا فى شغفه هذا يقول فيها :

وددت أن حياتى	موصولة بالدوام
من غير أكل وشرب	فيها ودون منام
فى منزل وشعته	وشائع الرسام
بين المحابر فيه	أعيش والاقلام

ويستمر متحسرا على عمره الضائع فى غير هذا الكسب .

ما أضيع العمر يمضى جريا وراء الحطام
وأضيق العمر عن أن يمى جنى الأفهام

ثم يعود فيتساءل : أترى يستطيع وهو فى دار السلام آن يزاول شغفه هذا ؟

يا ليت شعرى اذا نزلت دار السلام
أللمعارف يصبو شوقى ويهفو غرامى
وأنشد الحور فيها شعرا كسجع الحمام ؟!

ولم يكن « الجندى » مبالغا فيما صور به نفسه فانه لم يضيع وقتا من عمره فى غير النافع ، فهو الى جانب انه شاعر مرموق ، بلغ فى الكتابة والتأليف شأوا بعيدا .

وقد انصرف منذ تخرجه فى دار العلوم الى تغذية الصحف والمجلات بالقصائد والمقالات وبدأ نشاطه الأدبى بمقال نشرته جريدة الأهرام سنة ١٩٢٦ فى صدر صفحاتها عنوانه : «قص شعر المرأة» ثم والى بعد ذلك النشر فى المقطم والأهرام والبلاغ ، وأسهم عدة سنوات فى تحرير الصحف الأدبية فى الصحيفتين الأخيرتين فى الثلاثينيات ، كما نشر المقالات الصحفية فى عشرات من المجلات تبدأ بمجلة دار العلوم وتنتهى بمجلة مجمع اللغة العربية .

كذلك ألقى المحاضرات فى الجمعيات والروابط الدينية والعلمية والأدبية حتى مؤتمر مجمع اللغات العربية ، وكان من دأبه ألا يقتصر على الاطلاع ، واختزان المعلومات فى واعيته الحافظة ، بل كان يعد آلاف الجزازات فى ألوان المعرفة المختلفة ، والعديد من الفهارس لما تحتويه أمهات الكتب العربية فى الدين والأدب والاجتماع .

أما موضوعات مقالاته فهي كثيرة موزعة فى التـاريخ العام ، والأدب وتاريخه ، والتراجم ، والنقد والاجتماع والقصص ، ومنها ما يقوم على الشاهد التاريخى ، والأمثلة الفكرية والشعرية ، والأسانيد الأدبية ، وقد عددنا له من البحوث والدراسات والمقالات خمسا وستين ومائة .

وفى بدء حيـاته العملية فى التدريس تطلع بعض زمـلائه الى الاشتراك معه فى التأليف فأخرجوا ــ عدا ما سبق ذكـره من الكتب المدرسية للمرحلتين الابتدائية والثانوية ــ الكتب الآتية :

١ ــ أطوار الثقافة والفكر فى ظل العروبة والاسلام .
٢ ــ غاية المأمول فى حكم الرسول .
٣ ــ سجع الحمام فى حكم الامام (على بن أبى طالب) .
٤ ــ الممتاز من شعر القومية العربية .
٥ ــ رسالة عمر القضائية والتشريع الحديث .

أما الكتب التى ألفها مستقلا بنفسه ــ عدا الكتب الجامعية ــ فهى :

١ ــ سياسة النساء .
٢ ــ خمسة أيام فى دمشق الفيحاء .
٣ ــ الشذا المؤنس فى الورد والنرجس .
٤ ــ الشاعر المؤمن الصوفى (محمود رمزى نظيم)
٥ ــ الشعراء وانشاد الشعر .
٦ ــ سيف الله خالد .
٧ ــ قرة العين فى رمضان والعيدين .
٨ ــ الجن بين الحقائق والأساطير .

٩ ــ قطوف •

١٠ــ نفح الأزهار فى مولد المختار •

١١ــ طرائف القصص •

١٢ــ غرر القصص •

١٣ــ رحلة الامام الشافعى الى الامام مالك •

١٤ــ مناهل الصفاء للنفوس الظماء •

والكتاب الأخير هو آخر ما أصدره ؛ وقد انتهى من تصحيح آخر ملزمة فيه قبل وفاته بيوم واحد ••

وهناك كتب أخرى انتهى من اعدادها وتهيئتها للطبع ولم يسعفه العمر بتحقيق أمنيته فتركها مخطوطة ، وعددها أربعة عشر كتابا ذكر أسماءها فى ذيل كتاب « غرر القصص » •

على أن ذهن هذا الشاعر تفتق عن لمحة مضيئة فى الأدب العربى كان الأدباء والمتأدبون يشتاقون اليها ، فقد رأى فى القصص الشريف الكريم مربيا للنفوس ، مهذبا للاخلاق ، مثقفا للافكار ، مقوما للآراء، جاليا للعبر والعظات ، محركا للهمم ، شاحذا للعزائم ، فوق انه يروح النفس ، ويسلى الهم ويدفع الملالة ، فلما امتلأت نفسه بهذه المعانى ، ساق القصص بعضها من وضعه ، صاغه بفكره ، وابتدعه ببيـــانه ، وبعضها أخذه من بطون الأسفار بعد أن أعمل فيه يد التهذيب والتصفية والنخل ، واستبدل ببعض ألفاظه ألفاظا غيرها ، وصاغ كثيرا من عباراته وأساليبه صياغة جديدة مع المحافظة على معانيه ومغازيه وأغراضه ، وألف فى ذلك كتابا سماه « طرائف القصص » حرص فيه على أن تجمع قصصه سمة واحدة هى الجدة والطرافة ؛ وتثبت فى الوقت نفسه أن اللغة العربية لا تضيق بالابانة عن أرق الخلجات ، ولا تعيا بالافصاح عن ألطف الخطرات •

وقد لقى هذا الكتاب عند صدوره سنة ١٩٧٠ تقديرا حسنا ، واستقبله القراء بحفاوة بالغة ، فشجعه ذلك على اخراج مجموعة ثانية عام ١٩٧٢ سماها « غرر القصص » ووعد أن يخرج — لو طال عمره — أجزاء أخرى .

واذا كان للأدب أمنية وللأدباء رجاء ، فهما أن تتبنى واحدة أو أكثر من الهيئات القائمة على شئون النشر ، سواء أكان ذلك فى القطاع العام أم فى القطاع الخاص، اصدار ديوان شعره المخطوط وهذه الكتب المعدة والمهيأة للنشر والتى تحتويها خزانة كتبه الخاصة عند أبنائه البررة .

وبعد — فهذا « هو علي الجندى » كاتبا ومؤلفا .

علي الجندي في المجتمع
وصلاته بالهيئات الدينية والعلمية والأدبية

في الجمعيات الدينية والادبية :

كان لنشاط « الجندي » في قرض الشعر الجيد وهو طالب في دار العلوم ، وفي اتصاله بالصحف والمجلات أثر ملحوظ في اتجاه الهيئات الفنية والعلمية والأدبية الى الانتفاع بمواهبه ، وبخاصة انه كان معروفا الى جانب تفوقه في الأدب ، بصلاحه وتقواه ، وبغيرته على الدين والأخلاق الفاضلة .

وتمثلت نتيجة هذا النشاط أول ما تمثلت في دعوة جمعية مكارم الأخلاق الاسلامية ، وجمعية الهداية الاسلامية له الى الانضمام اليهما فاستجاب لهـذه الدعوة ، واختير عضوا في مجلسي اداريهما ؛ وكان الأثر لهذا الانضمام القاؤه المحاضرات في ندواتهما ، ونشر المقالات في مجلة الهداية الاسلامية . وتكاد لا تخلو جمعية أو رابطة دينية أو أدبية من اشتراكه في جهودها بالقاء المحاضرات والقصائد .

في جمعية الشعراء ولجنة الشعر :

وفي أواخر سنة ١٩٥٦ وأوائل سنة ١٩٥٧ فكرت جمهرة من الشعراء في انشاء جمعية تضم شملهم ، وتعمل على أن يكون للشعر رسالة تلائم هذا العصر ، وتحقق هذا الأمل باجتماع دعى اليه خمسون

شاعرا بدار نقابة الصحفيين فى يوم ٩ من أبريل سنة ١٩٥٧ ، وكان فى طليعتهم الشاعر « على الجندى » ، وتقرر فى هذا الاجتماع قيام أول جمعية للشعراء فى مصر اختير لرئاستها الشاعر الراحل « عزيز أباظة » .

وفى ذلك الحين كان لما وجهته ثورة ٢٣ يوليو من عناية واهتمام بشئون البلاد الثقافية أثر تمثل فى صدور القانون رقم ٤ لسنة ١٩٥٦ بانشاء مجلس أعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوب الاجتماعية ، وخول هذا القانون المجلس تأليف لجان فى مختلف الفنون والآداب والعلوم يختار لها المتميزون فى هذه الفنون ، لتعـاونه على تحقيق أغراضه المنشودة من انشائه ، فتألفت بين هذه اللجان لجنة الشعر ، واختير لعضويتها صفوة من شعراء مصر فى ذلك الوقت ، وضم اليهم الشاعر « الجندى » عام ١٩٥٧ ، وظل عمادا من عمدها الذين تقـوم عليهم جهودها فيما تؤديه من أعمال أدبية منوعة ، وفى الاشتراك فى مهارج الشعر التى يقيمها المجلس فى مصر وفى الأقطار العربية الأخرى .

فى المجلس الأعلى للشئون الاسلامية :

وكان من الطبيعى وهو الشاعر الاسلامى المرموق ، والكاتب المؤلف المقدور ، والغيور على الدين الحنيف ، وعلى مصالح العرب والعروبة أن يقع اختيار المجلس الأعلى للشئون الاسلامية عليه للانتفاع بعلمه وأدبه ، فعين سنة ١٩٥٨ عضوا « بلجنة التعريف بالاسلام » ، ومقررا « للجنة القرآن والسنة » المنبثقتين من المجلس المشار اليه .

ومن أعمال الشـاعر الأدبية التى عنى المجلس باصـدارها بين مطبوعاته سنة ١٩٧١ كتاب « قطوف » فى أكثر من أربعمائة صفحة ، ملئت بمختارات ممتازة مستقاة من اطلاعاته الواسعة فى أمهات الكتب

العربية وغيرها ، وراعى فى اختيارها أن تكون غذاء لطيفا ، خفيف المئونة ، سهل التمثل ، يجمع بين الفائدة والمتعة ، وتستسيغه أذواق القراء على اختلاف أسنانهم وثقافاتهم ومشاربهم .

كذلك أصدر له المجلس الأعلى للشئون الاسلامية كتاب « هدى وذكرى » فى سلسلة « كتب اسلامية » وهو يضم انماطا من الشعر الدينى والقومى وما يدخل فى نطاقهما ، تخيرها الشاعر مما نظمه فى أوقات شتى .

وقد كان خلال اتصاله بأعمال لجان المجلس الأعلى للشـئون الاسلامية ، يتولى رئاسة تحرير مجلة « رسالة الاسلام » وهى المجلة التى أنشئت للتقريب بين المذاهب الاسلامية ، وكان يرأس تحريرها قبله الأستاذ محمد محمد المدنى عميد كلية الشريعة بجامعة الأزهر — رحمه الله .

فى مجمع اللغة العربية :

وينتهى بنا الحديث الآن الى الذروة التى تسنمها الأستاذ « على الجندى » فى مجال خدمة اللغة العربية ، والاسهام فى اعلاء شأنها ، باختياره عضوا فى مجمع الخالدين « مجمع اللغة العربية » الذى يضم الصفوة المتخيرة من مصر ومن الأقطار العربية الشقيقة ممن اشتهروا بتأييد اللغة العربية ، والفناء فى الحفاظ عليها قوية مزدهرة .

وقد فاز الأستاذ « على الجندى » بعضـوية هذا المجمع فى الجلسة التى عقدها يوم ١٨ من شوال عام ١٣٨٨ هـ الموافق ٦ من يناير سنة ١٩٦٩ خلفا للمغفور له الأستاذ على عبد الرازق .

وجرت عادة المجمع وتقاليده أن تقـام حفلة استقبال للعضـو

الجديد يلقى فيها أحد أعضائه كلمة الاستقبال ، وألقى هذه الكلمة الأستاذ « عباس حسن » عضو المجمع .

والأستاذ عباس حسن ليس بعيدا عن الأستاذ على الجندى فقد ربطت بينهما روابط العمل المشترك فى ميدان العلم والتعليم منذ دخلا معا طالبين فى دار العلوم .

وتحدث عنه الأستاذ المستقبل ووصفه حين كان طالبا فى تلك الدار بأنه كان عذب الروح ، طلى الحديث ، واسع المعرفة قويم الرأى ، يدعمه بالبرهان الساطع ، والدليل الأقوى ، فى حسن عرض ، وحميد هدوء ، وجميل تواضع ، مع تمكن فى مواد الدراسة ، وتفوق فى التحصيل ، وسوية فى أفرع الثقافة وفنونها ، مع انفراده بأمر آخر كان به مثلا شرودا هو كثرة محفوظاته الأدبية ، مع مقدرة فائقة على الاستشهاد بما يحفظ حين يريد وكما يهوى فى سرعة كرجع الصدى ، ثم بهر الدار ومن فيها بقصائده البارعة التى دلت على ثبوت قدمه فى نظم الشعر وروائع البيان ، ومكانته الأدبية فى هذا الفن الشعرى قدر مكانته فى الفن المنثور .

ثم قال الأستاذ « عباس حسن » انهما انتقلا معا زميلين الى دار العلوم للتدريس ، وقام فيها الجندى بتدريس النصوص الأدبية ، وعلوم البلاغة ، وهنا تجلت مواهبه فى أقوى مظاهرها ، وأجمل صورها ، اذ لقى مجاله الرحب ، وميدانه الفسيح ، وأبدع ما شاء له الذوق الأسمى ، والتحصيل الأكمل ان يبدع ، وجدد فى فنون البلاغة وطرائقها ووسائلها ما شاء له الحذق البارع ، والرأى الأفصح ، واستيقظت خصوصيته فى التأليف المجدد فألف فى فنونها عدة كتب كانت بحق ذخائر لغوية ، وأدبية وبلاغية ، وأفاض على طلابه غدقا من روائع مختاراته وبدائع نظمه ، فكان لهم من هذا كله ركائز تعد بحق أنفس الذخائر البلاغية ، وأغلى الكنوز الأدبية .

ثم أنهى الأستاذ « عباس حسن » كلمته بأن الأقدار تخيرت الأستاذ « الجندى » فى أواخر سنى عمله بدار العلوم ليكون وكيلا له فعميدا . فكان فى الحالين طرازا فريدا ، يقظة فى حكمة واغضاء فى غير غفلة . وحسن تقدير للموقف فى غير تسرع أو ابطاء ، فاجتمعت القلوب على محبته ، والثناء على عهده .

على ان انضمامه الى هاتين اللجنتين ، واشتراكه الجاد فى جهود المجمع العلمية ، لم يحل بينه وبين أن يغذى مجلة المجمع بين حين وآخر بمقالاته الأدبية الممتعة ، وأن يلقى فى مؤتمراته السنوية حيث يجتمع جميع أعضائه من مختلف الأقطار العربية بحوثا جدية نافعة مما تقدم به غيره من المجمعيين .

ففى جلسة المؤتمر التى انعقدت فى أول فبراير سنة ١٩٧٠ ألقى بحثا مستفيضا موضوعه « الأدب الذى نريده » وكان مما تضمنه هذا البحث الشائق أن الأدب القوى السوى المهذب يمكن أن يؤلف بيننا تراثا روحيا مشتركا يهتف بنا أن ننهض ونبنى ونعمر، ونأتى بالمعجزات، وأن يسوقنا بعصاه السحرية الى أشرف المقاصد ، وأسمى الغايات وأنبل الأغراض ، وان يؤلف منا معشر العرب شعبا واحدا صالحا مصلحا أبيا قويا جريئا مقداما ، مغوارا ، مزاحما ، متعاونا قلبا وقالبا ، ظاهرا وباطنا ، فى السراء والضراء ، يسعى جاهدا دائبا ليحتل مكان الصدارة بين أمم العالم .. الى أن يقول : نطلقها صرخة مدوية بأننا نريد أدبا ينفذ بنا الى ما وراء المظاهر المحسوسة ، ويدمجنا فى أمنا الطبيعة الغنية . ويصلنا بالروح المترقرقة فى الخليقة . ويقفنا على العناصر الخالدة فى الكون ، ثم فصل أنواع الأدب الذى ينادى به ببيان شائق رصين .

وفى الدورة السابعة والثلاثين لمؤتمر المجمع قدم بحثا عن « الثريا

فى اللغة والأدب » ، وقد أفاض فى هذا البحث ، مما دل على سعة اطلاعه على علم الفلك ، الى جانب ما أدمجه فى بحثه من طرائف الأدب واللغة ، مما له صلة بموضوع بحثه .

أما المقالات التي نشرها فى أعداد مجلة المجمع فمنها مقالة عنوانها « العصا » أشار فيها الى الباب الذى خصصه الجاحظ فى « البيان والتبيين » وعنوانه « كتاب العصا » وقد شحن فيه معلومات علمية وتاريخية وفلسفية كثيرة ، وجرى فى كتابه هذا على أسلوبه من الاستطراد الذى أعانه عليه سعة علمه على أنه نقد الجاحظ بقوله « انه مع التسليم بأن فى الاطلاع على ما استطرد اليه فائدة للمتأدب ، الا أن عدم التركيز على الغرض المقصود من البحث أو المقال ، وتفرع الحديث فيه الى جوانب عديدة أخرى تذهب بكثير من الفائدة التى يرمى اليها الباحث فى مبحث معين بذاته ، كالكلام عن العصا وحدها .

وهذا التركيز هو الذى أخذ به الأستاذ الجندى فى مقالته التى نشرها فى العدد السادس والعشرين من مجلة المجمع بعنوان « العصا فى اللغة والأدب » فقصر بحثه على الكلام على العصا .

وهناك مقالات له نشرت فى أعداد مجلة المجمع « السابع والعشرين والثامن والعشرين والواحد والثلاثين منها :

واحدة عنوانها « مسمار الصلعة » والمقصود به الباقلاء ــ الفول ... وهى مقالة طويلة مزج فيها حديثه الجاد بالمزاح المهذب ، كما مزج اللغة الفصحى بسليلها من العامية الصحيحة ، وحلاها بطرف الأدبية الرائعة .

والثانية تناولت بحثا شائقا عن الشعر والشعراء ، وهو من خير من يتحدث عنهما ، لانه يجل الشعر اجلالا عظيما جعله يتصور أن

ملوك المال يتمنون أن يتخلوا عن ثرائهم لو انهم وهبوا ملكة الشعر فشعروا !! كما انه يقدر الشعراء أعظم قدر ، فيقول ان الملائكة تهاب تسألهم لأن ملائكة الشعر لا تسأل !!

أما المقالة الثالثة فعنوانها « بكاء الشباب » وحق للشاعر أن يبكيه ، فقد بدأ الشيب يدب الى رأسه فى سن السادسة عشرة ، وربما قبلها بقليل ، ولقى فيه عنتا كثيرا حتى من أصدقائه ومن الحسناوات الفاتنات !! وضمن مقالته هذه ان مصيبته بنزول الشيب المبكر فى رأسه ، مسبوقة بما جرى للشاعر أبى تمام من شيبه قبل الأوان ، كما قال فى شعر له :

شاب رأسى وما رأيت مشيب الرأس

الا من فضل شيب الفؤاد

نال رأسى من ثغرة الهم وان

لم ينله من ثغرة الميلاد

فهو لم يشب شيبا طبيعيا ، بل وجد الشيب من الهم فرجة نفذ منها الى رأسه لأن من شأن الهم أن يشيب صاحبه ...

وهنا موضع كلام قد يقودنا الى معرفة سبب نزول الشيب مبكرا برأس الجندى : وهذا السبب فى ظنى أنه أحب فى صباه حبا صادقا عنيفا ، كان له أكبر الأثر فى حياته ، وكانت محبوبته تبادله الحب فازداد امله فى الزواج بها وتركزت آماله فى هذا الحب ، الذى شغف فؤاده، ولكنه أصيب فيه بخيبة كبرى اذ صدم صدمة قوية لزواجها من غيره ، وقد صاغ فى قصة حبه ملحمة شعرية شغلت جزءا كبيرا من ديوانه الأول « أغاريد السحر » وختمها بقصيدتين تدلان على شدة وأبه وحسرته وآلامه .

يضاف الى هذا أمر لا يقل خطرا عنه ؛ وهو ما قاساه من هموم العيش فى أول شبابه ، حتى كره الوظيفة ، بل سئم الحياة ، فكيف لا تكون كل هذه الهموم •• الى ما يمكن أن يصل اليه بطريق الوراثة من استعداد المشيب ، سببا فى شيبه المبكر ، كما وقع للشاعر أبى تمام من أثر الهم الذى شكى منه فى شعره •

وبعد ــ فهذا هو الشاعر « الجندى » فى مجتمعه ، وصـلاته بالبيئات الدينية والعلمية والأدبية •

العواطف عند الشاعر الجندى

نظرته الى المرأة فى مختلف الميادين :

كان الحياء من أبرز صفات الشاعر « على الجندى » وهو أشد استحياء أمام من يلقاهن من النساء ، ولم ير يوما سائرا فى الطريق مع أهله ، أو احدى قريباته !

وكان مستهديا فى كل أحواله بعاطفته أكثر من استهدائه بعقله ، حتى حولت رهافة احساسه عاطفته الى شعلة ملتهبة تتوهج لكل شىء تبدو عليه سمة الحسن والجمال ، ولما كان الشعر فى يقينه أرقى فنون الجمال ، فمن حقه أن يعيش مع الجمـــال ، وأن يقيم بينهما أقـوى اتصال .

ولقد كانت نظرته الى المرأة نظرة تقديس واجلال ، مع تأثره بما يكون لها من سحر وجمال .

انه يرى صورة المرأة فى الأم الشفيقة الحنون ، التى أنشأها الخالق جل وعلا كبدا رطبا ، وقلبا نقيا ، وحباها الايثار والعطف فستحقت نوعا من التقديس ، بتضحياتها واستعدادها للتفدية بكل ما تملك ولو كان فى هذا فناؤها .

ويرى صورة المرأة فى الزوجة ، تقاسم زوجها محاســن الحياة ومساوئها ، وتخفف عن كاهله أعباءها فيقول :

لست آسى ان بت فى جاحم النـا
ر وأهلى فى جنـــة وحرير

ويرى صورة المرأة فى الزعيمة الاجتماعية الموفقة ، فيمجد هدى شعراوى ـ رئيسة الاتحاد النسائى ـ بقصيدة ألقاها فى حفـل أقيم تكريما لها .

ويرى صورة المرأة فى الزعيمة السياسية ، فيخص «صفية زغلول» بقصيدة يودعها فيها حين طلب اليها زوجها الزعيم « سعد زغلول » أن توافيه فى منفاه السحيق حيث هو وحيد مريض .

وأخيرا يرى المرأة بصفة عامة تمثل مع الرجل عضوين فى الأمة، اذا اختل توازنهما اضمحلت ، وحل بها التدهور والانهيار ، ولهذا نظم قصيدة فى تمجيد المرأة بمناسبة انعقاد المؤتمر النسائى سنة ١٩٤٤ ؛ وقد ضم صفوة منهن فى مصر وشقيقاتها العربيات ، ونشرت قصيدته فى سجل المؤتمر .

كانت هذه نظرات الشاعر الى المرأة وأثرها فى الحياة العامة ، وفى المجتمع ، ولكن الشاعر « على الجندى » كان له مع المرأة جانب آخر وهو جانب العواطف ، فهو يرى من الظلم لنفسه أن يجردها من الثروة العاطفية ، معدن الشعر وينبوعه ، ولعل هذه العواطف بلغت عنده غاية حملته فوق ما احتمل من آلامه وآلام الناس .

سئل يوما : ألا يمكن للشعراء أن يستغنوا عن الغزل والنسيب ؟ فأجاب : اذا مات الحب ، وذوى الجمال ، ونضب الشعور !!

نظرته الى الجمال :

ومبعث الغزل عنده هو الجمال ، وتألقه فى الحسناوات ، فهو منهل الشاعر :

يا للجمـــــال وردت منهلــــه
فســـقيت منـه بسـلسل عـذب

وصــــدرت عنــه غـير محتمــل
ذنبـــا ، وهــل للحـب من ذنب

هو كعبـــة غـــراء طاف بهـــا
أهل الهـوى فى الشرق والغـرب

فالجمال عنده أجل نعم الله ؛ بل هو نفحة من نفحات الفردوس حملتها حواء معها الى الأرض ، ولا يتصور معنى للحياة بدونه ، وأكثر من هذا فانه يرى ان الجمال الذى وهبه الله لهؤلاء الحسان أدل على قدرته من تلك الكواكب التى لا تخرج عن جبال وكثبان ووهاد .. فى حين ان بعض وجوه الغيد آيات بينات ، وشواهد ماثلات على قدرة رب الأرباب ، وباهر صنعه ، والنظر الى الحسن عبادة ، وقد قال القدماء « الجمال الصريح ما استنطق الأفواه بالتسبيح ، وهو يقول فى ذلك :

رب حسن هدى الى خالق الحسن حيارى لم يهدهم أنبياء
ذكرنا يا « نعم » بالله فالله جمال هامت به الأصفيـــاء

وهو يشير فى البيت الثانى الى الأثر « ان الله جميل يحب الجمال » .

ولهذا فهو يعتد حبه للجمال عبادة فيقول :

وأعتــد حبى للجمـــال عبـــادة
أرجى بهـــا حســن المثوبة والأجر

هو الحسن شعر الله جل صنيعه
فهل عجب ان هام شعرى بالشعر ؟

تقييمه لانواع الجمال والحب :

ومن عادة الشاعر الجندى التى جرى عليها فى حياته : ولعه بالتقسيم فيما يوحيه له من شئون الحياة لأنه يرى فيه الترتيب والتنظيم ، وتيسير ما تبدو صعوبته من الأمور ، فكل شيء عنده ينقسم الى أقسام جل أو قل ، ولا يستطيع فى تقديره فهم الحياة بغير ذلك ، وتمشيا مع هذه القاعدة، فانه يقسم الجمال الى أربعة أقسام :

جمال يفعم النفس صوفية وروحانية ، وجمال يوحى بالعطف والرحمة والشفقة ، وجمال يثير الاعجاب ، وجمال يغرس فى القلب الشهوة ، والنوع الأخير أقل أنواع الجمال مرتبة ، وأدناها قيمة . اذ من المتعالم عند ذوى الطباع السليمة ، والعقول المستنيرة ، ان ارتفاع الجمال الى درجة غير عادية يحيطه بقداسة وجلالة ، ويسبغ عليه وقارا وروعة ، ويكسبه هيبة ورواء يذكر بخالقه ، ويجعل النظرة اليه رشيدة سديدة بريئة .

وهذه النظرات تعبر ولا شك عن تسلل الحب فى قلب صاحبها . ولكنه يرى فى الوقت نفسه ان روعة الجمال ، وتحصن الجميل بالثقافة والخلق العاليين ، وأدب المحب وكماله ، وشرف نفسه كل ذلك يكون شيئا نادرا ونفيسا ، هو الحب العذرى ، نسبة الى قبيلة عذرة التى تخصصت فيه وقد كان فى فتياتهم صباحة ، وفى فتيانهم عفة .

وينتقل الشاعر الجندى ، وقد أخذ يتحدث عن الحب الى ما جرى عليه من عادة التقسيم ، فهو ينقسم فى نظره الى أربعة أقسام : حب غرام سواء أكان عذريا أم غير عذرى ، وحب اعجاب وحب شفقة .

وحب شكر ــ ويقرر انه عانى من هذه الأنواع جميعا لأنه عرف حب الغرام ، ووقع له فى وقت الحداثة ، وأحاطت به ظروف جعلته حبا أفلاطونيا بمعنـاه الصحيح ، حتى كاد يقع فيما وقع فيه أخوه مجنون ليلى ...

أما الأنواع الأخرى فهو يقرر أنه غارق فيه من أخمص القدم الى قمة الرأس ، ويتمثل فى الاعجاب بمن بلغ القمة مثلا فى الأدب وفى المكانة الاجتماعية ، وفى الشكر لمن أسدى اليه جميلا وصل الى انقاذ حياته من الهلكة .

وجملة القول ان الشاعر الجندى كان موكلا بزهرات الحسن يتبعها انى وجدها ، ولاحظ له منها الا لذة النظر ؛ فقد كان كريم النفس ، طاهر الخلوة والجلوة ، عف السريرة والجهرة .

غزله العابر :

ولقد سار هذا الشاعر شوطا بعيدا فى الغزل والنسيب ووصف الجمال ، فلقد كانت المرأة الجميلة تسترعى انتباهه ، وتستثير مشاعره فى مختلف مظاهرها ، وأيا كان منشؤها ومرتبتها فى الهيئة الاجتماعية، فحسبه أن حسنها لفت نظره ، وأثار مشاعره ؛ وهاج وجدانه ؛ فراح يصفه ويعبر عن شعوره نحوه .

فهذه فتاة قروية تجلس الى جانب جسر قصر النيل ، وهى على حظ عظيم من الجمال الفطرى تبيع « الكازوزة » وقد اعتادت أن تعرض بضاعتها على المتنزهين فى رقة وبشاشة وحياء ؛ ودعت الشاعر برقة مرة الى أن يشرب من بضاعتها فمنعه وقار المربين من تناولها ؛ ولكن أبت عليه رقة الشعراء الا أن يرد تحيتها بقصيدة طريفة ؛ راح يحكى قصتها معه ؛ ووصفه لها واستدعاءها له فى أبيات جاوزت الأربعين !!

وهذه قارئة « فنجان » حسناء التقى بها فى مجلس ، ونظرت فى فنجان القهوة بعد أن شربه وقالت له انه يحوى أسرارا خطيرة فهل تسمح لى أن أقرأ بختك ؟ فقال لها ما أحب ذلك الى نفسى ، وان كنت أعرف بختى مقدما !! هذا الى انى أحفظ الآية الكريمة « وعنده مفاتح الغيب لا يعلمها الا هو » ثم صاغ بعد ذلك قصيدة سجل فيها ما دار بينهما من حوار ، يقول فى مطلعها :

ليس بختى بالـذى أجهلـه ... ان بختى ليس بالبخت السعيد

أترى العلم الـذى أعهده ... فوقه علم لدى الحسن جديد

ومع ان هذا نوع من الغزل العابر لا يترك أثره فى القلوب ، ولكن الشاعر الجندى مع ذلك لا يريد أن يفلت منه تعبيره عن الحسن ما أسعفته الظروف ، ايمانا منه بأن الشعراء يستهويهم الجمال ، ويدركون من معانيه ما لا يدركه غيرهم كقوله :

ان فى أوجه الحسان لمعنى ... أدركته دون الورى الشعراء

بل انه ليعتقد أن الجمال خلق للشعراء وحدهم مصداقا لقول الشاعر « وقد خلق الحسن للشاعر » والشاعر « الجندى » يمتاز فى الوقت نفسه بالتعجيل برد الجميل ، ولو كان الاحسان اليه فى صورة تحية بسيطة أو بسمة لطيفة ، وكان هذا شأنه مع مضيفة الطائرة التى حملته الى دمشق ، فقد نظم فيها قصيدة من ثمانية وثلاثين بيتا مطلعها:

رعاك الله يا « قائدا » ... وحاط جمالك الفردا

وصان محاسنا أهدت ... الى أكبادنا البردا

رأينا الله فى وجه ... تجلى كوكبا سعدا

فكبرنا وسبحنا ... وأزجينا له الحمدا

وكان فى زيارة للشاعر الكبير « صالح جودت » بدار الهلال فدخلت الحجرة فتاة من الأديبات الفاتنات ، فاستحلفه أن يصفها فنظم قصيدة طويلة مطلعها :

يا هلالا حوته دار الهلال ... أنت والله قبلة الآمال

لو تجليت للهلال على النيل ... لقال الهلال : أنت هلالى !!

أنت أندى على القلوب من الأنس من اليمن من صفاء الليالى

ومن حوادثه الغزلية العابرة انه كان يسير فى بعض ميادين القاهرة ذات صباح ، اذا بسيارة تسوقها فتاة حسناء ، وكادت السيارة تصدمه ، ولكنه لم يسلم من الفزع فقد سقط على الأرض ، فوقفت صاحبة السيارة متلطفة معه ، وجرى بينهما كلام كالعتاب ، فرأى أن يقابل ذنبها بالصفح الجميل ، اكراما لوجهها الجميل ! وبخاصة أنه عرف أنها شاعرة ، وسجل هذه الحادثة فى قصيدة من ستين بيتا قال فى مطلعها :

يارقة الحسن أين رقته ؟ ... وأين اشفاقه ورأفته ؟

لولا يد الله أمسكت يده ... قضت على الغداة قسوته

وبعد أن وصف محاسنها وصفا دقيقا وذكر ما دار بينهما من حوار ودعها قائلا :

ادعو لها الله أن يصاحبها ... فى سيرها حفظه وعصمته

وان حنت ما جنته من سقم ... تبقى بقاء الزمان وعكته !!

ويلاحظ أن قصائد الشاعر الجندى فى الغزل والنسيب تقوم عناصرها الأساسية على وصف مفاتن الحسناوات ، وعلى سرد الحوادث والأسباب التى أدت الى صوغ هذه القصائد ، وعلى تمنى التمتع بهذا الجمال ، مع الاكتفاء بلفتة أو نظرة أو بسمة ، ثم التلميح بأن الشاعر

عف الأزار ، طاهر السريرة ، لا يخدعهن بسحر بيانه ، ويمنعه من ذلك وقاره كمرب ، وما ورثه من حسب ومن شرف نسب ، وله فى هذا المجال مقطوعات يقول فى احداها :

سلام على الأخلاق ان ذهب الصبا
بلب المربى أو أطاع التصابيا

ولست عدو الحسن حاشاى اننى
أرى الحسن ريحانى وروحى وراحيا

ولكننى لا أمنح الحسن مهجتى
اذا لم يكن معنى من النبل ساميا

أهيم به كالزهر ، حسبى اننى
أراه جمالا فى الخمائل ساريا

فيمتعنى عينا ، وأنفا وخاطرا
وآنف ان يمسى بكفى ذاويا

ويقول فى مقطوعة أخرى عنوانها « عفة الحب » :

ومن شرف الحب أن المحب
يعف اختيارا ولا يأثم

ولا يتعدى حدود المباح
اذا غيره شاقه المحرم

وليس يصبح لداعى الخنى
سوى عاشق قلبه مظلم

وجدير بنا أن نشير الى حادثين خطيرين مرا بحياة الشاعر الجندى: أحدهما حب غـرام اكتوى بناره فى حداثته ، وظلت ناره متقدة فى جوانحه حتى آخر يوم من حياته ، والثانى نجرى معه فى وصفه بأنه حب اعجاب وشكر ، وهو حبه لشاعرة سورية نبيلة ، ونرى من الانصاف للشاعر ولأدبه الحق أن نبسط القول فى هذين الحادثين لأثرهما البالغ فى حياته الشخصية ، وفى حياته الأدبية .

اخبار حبه الأول :

نستطيع أن نحدد الفترة التى استغرقها حب الشاعر الأول العنيف بدءا ونهاية من أقواله؛ فهو يقول : «ان هذه الفترة استمرت ستة عشر شهرا ، وأن أمله كان الزواج ، فلم يتم ما تمنـاه ، ويبدو أن أسرته أدركت شيئا من أمر حبه وما انتهى اليه ، فعالجت الموقف بالتعجيل فى زواجه ، الذى تم فى الثامنة عشرة بينت عمه ، ومن الطبيعى أن يستغرق ذلك فترة من الزمن ، فحبه الأول بدأ اذن وهو فى نحو السادسة عشرة واستمر الى قبيل الثامنة عشرة .

وأنا أفضل ان أعتمد ما استطعت فى تسجيل أحداث حبه الأول على ما خطه قلمه ، فلن يبلغ كاتب ما بلغه هو فى قص مأساته التى دونها مفرقة فى صفحات ديوانه الأول « أغاريد السحر » . قال : « هى مأساة قلب غرير ليافع غرير ، زين له « كيوبيد » أن يلعب بالنار فاحترق بها !نعم ! هى مأساة دامية تسانى عبرة للناشئة الذين يستهويهم الهوى الجامح ، ليلقى بهم فى مهاوى اليأس والبأس معا » .

كانت تحبه أضعاف حبه لها . ولكنها كانت تتدلل عليه لتفجر ينابيع قلبه ، فتسمع تغريده مرة ، وأنينه مرة أخرى ، وكان لها من حسبها الحسيب ، وبيئتها العالية ، وثقافتها الممتازة ، وجمالها المزهو

المترفع ما يعصمها من نزوات الغرام ، فمحصت نفسه ، وهذبت غرائزه ، وصفت عواطفه ، وتركته روحا ملكيا ساميا فى جسم بشرى .

وبدأت قصته معها بأنها كانت جالسة أمامه مصادفة فى بعض الأماكن ، تنبعث أشعة الفتنة من كل نواحيها ، وكانا يختلسان النظرات اختلاسا ، ينظر اليها فتطرق حياء وعلى ثغرها ابتسام ، وتنظر اليه فيغضى هيبة وفى نفسه كلام . ثم جمع الزمان بينهما ، فتعدد لقاؤهما، وكانت تعجب من حبه لها وافتتانه بها ، وتلومه على تعذيب نفسه فيها ، فقد قالت له مرة سأكلمك بالمسرة فى ساعة حددتها ليلا ، ولكن مضت ساعات طوال ولم تتكلم فقضى بقية ليله ساهرا ، يتقلب على الجمر ، ووعدته أخرى باللقاء فى مساء يوم من الأيام ، ولكنها لم تنجز وعدها ، فعاد دامع العين ، مقروح الفؤاد ، ودعاها مرة الى تناول الطعام معه ، وكانت غاضبة عليه تدللا ، فحضرت فى الموعد المعين وجلسا الى مائدة الطعام ، ومائدة الصلح المستديرة كما سماها : ولكنها لم تأكل فعاف الطعام ، وبقى يومه جائعا !!

وحدث أن كان بعض الصفوة من اخوانه يعرفون طرفا من أمرهما، فأرادوا أن يريحوه من هذا البلاء فأرسلو اليه كتابا على لسانها ، تؤذنه فيه بالقطيعة الأبدية ، فلما رأوا شدة وقع ذلك على نفسه ، وأن دواءهم كان أنكى من الداء ، خافوا عليه التلف فصارحوه بالحقيقة ، فكان كمن كتبت له حياة جديدة ...

وذهب الى مصيفها فشكا لها نار القيظ ، ونار الجوى ، ونار الفراق . فكتبت اليه كتابا تصف فيه جمال المصيف ومباهج البحر وختمته بهذه الأبيات :

البحر يهدى انتحايا	اليك عطرا شذيا
هنا الجمال فبادر	اليه ، لا . بل اليا

وان أبيت فهجــــرى   يكوى فؤادك كيـا

ولما حل عيد ميلادها أهدى اليهـا طاقات من الأزهار النفيسة مصحوبة بتهنئة شعرية ، فصاغت لها لحنا رقيقا ، كانت تغنيه بصوتها الشاجي الحنون فى نشوة غامرة ، فينتحي بعيدا عنها حتى لا يطـير صوابه ..

هذه بعض فصول من رواية حبهما ، كما رواها مفرقة مفصلة فى ديوان شعره ، وكان يعبر عنها فى كل حادثة شعره الجميل الذى وصفه بأنه ذوب مهجته .

وبقيا على هذا الحال ستة عشر شهرا التقيا فى ختامها على موعد، وكان لقاء تعسا ، اذ بدا عليها أنها تعانى هما دفينا ، فظلت صامتة برهة ، ثم قالت وهى لا تقوى على الكلام : اننى أحمل اليك نبأ أخشى أن يسوءك ، ففطن لما حدث ، وشعر أن قلبه يقفز الى تراقيه ، ولكنه تجلد وقال : لا يسوءنى ما يسرك ، فقالت والشحوب يجتاح نضرتها، لقد خطبت بالأمس ، وتحدرت دمعتان على خدها ، فتكلف الهشاشة وهنأها ، وكان بينهما وداع مؤثر ، ان صح أنه آخر العهد بحبه ، فانه لم يكن آخر العهد بآلامه ، اذ يقول فى ديوانه الذى أصدره بعد أكثر من ثلاثين عاما على هذا الحادث : انه لا يزال يذكر أنه عاد أدراجه من ذلك اللقاء التعس وهو يحس أن قلبه الذى كان يسع العالم كله قد ضمر وانكمش ، حتى ما يكاد يوالى خفقاته ، وصاغ فى مأساته ثنائيات من الشعر كان يفصل بين مقطوعاتها بفترات من البكاء والنشيج ، وقد تجلد أياما ، ثم غلب على أمره فأصبحت الدنيا أمامه قفرا موحشا ، فليله سواد ، وفراشه قتاد، ونظراته عبرات ، وأنفاسه زفرات، مما جعله يختم هذه المأساة بقصيدة من ثنائيات تدل على ما يعانيه من الحسرة والكمد قال فى مطلعها :

فى حبه القديم ، فقال « لا تنس يا صديقى أن فى قلبى جروحا لحب قديم لم تندمل ــ ولن تندمل ــ وقد نكبت بهذا الحب الجديد ، وان تباينا شكلا وموضوعا ، فأنا حينما أعرض لها بالشــعر تتبادر الى الذكريات السابقة ، ويختلط بعضها ببعض ، وتسرى حرارة العاطفة الجديدة الى العاطفة القديمة فتلتهبان معا .

وحين عوتب على هذا الحب الآسر فى طراءة السن ، وفى دور المراهقة الذى يظن أنه نوع من عبث الصبا لا يلبث أن يزول ، كان جوابه : ان الحب كالسياسة ليس له قلب ، فهو كما لا يوقر الكبير لا يرحم الصغير ، بل لعل أبرحه وأشجاه ما خامر الأفئدة الغضــة والأكباد الرطبة .

ونخلص من هذه المرحلة من حياة الشاعر بأمرين :

أولهما : انها على قصر مدتها أبرزت موهبة الشعر عنده بأجلى صورة ، فقد فجرت ينابيع قلبه ، وكان لها أثرها فى صقل هذه الموهبة ، وفى هذا يقــــول :

على اننى ــ لا أكتم الحق ــ شاعر
تعلم من ســحر الهوى كيف ينظم

ثانيهما : ان مأساته فى هذا الحب دفعته منذ صباه الى الانطواء على نفسه ، فى عزلة صارمة لا ينفذ اليها شعاع من نور ، حتى أصبح هذا الانطواء وهذه العزلة طبعا لم يفارقه طول حياته ، كما أنها أعانت على اشتعال رأسه شيبا فى سن الحداثة ، اذ المعروف ان من أسباب الشيب كثرة الهموم والشدائد وليس بعد ما قاساه الشاعر فى حبه هذا من الهموم غاية !!

ولقد أذكرتنى قصة حب الشاعر « الجندى » هذه بقصة حب

شاعر الأقطار العربية «خليل مطران» فى شبابه لما بين الحبين من مشابه عديدة ، فقد كان حبهما عظيما صادقا ، ترك فى قلبيهما جروحا لم تندمل طوال حياتهما ، وصاغ كلاهما فى حبه أروع شعر له ، وبخاصة بعد أن فصل الموت بين مطران ومن أحبها وبعد أن أرغمت فتاة «الجندى» على الزواج بغيره ، فى زمان لم يكن للفتاة فى هذا الموقف، شىء من حرية الاختيار، وظل كل من الشاعرين طوال حياته وفيا لمن أحب يصوغ من ذوب قلبه ، وصادق حبه قصائده ، بل ملاحمه ، فصاغ « مطران » ملحمته « حكاية عاشقين » فى مئات من أبيات شعره الخالد ، وصاغ الجندى ثنائياته الباكية فى أكثر من مائة بيت ، عدا غيرها من عشرات القصائد ، وكان كلاهما حريصا على أن يكتم اسم حبيبته الحقيقى فى شعره .

اخبار حبه الثانى :

دون الشاعر « الجندى » فى أخبار حبه الأول ان الصدمة القاسية التى أصابته لخيبة أمله أسكتته عن الشعر عشر سنوات طوال ، لأنه فقد ملهمه ، ولم يعد له قلب يحس به ، ويستشعر معنى الحب والجمال ثم عاوده الحنين الى الشعر فكان يصوغه فى صور تدعو اليها معايشة الناس ، حتى كانت سنة ١٩٥٩ وذهب مع وفد الشعراء للاشتراك فى مهرجان الشعر الذى أقيم فى دمشق فى ذلك العام فكانت قصة حبه الذى نحن بصدده . كان الشاعر الجندى كما قدمنا فى مطلع هذه الدراسة يشكو من تأثير البرد والحر فى جسده . وروحه ، طالما حمد الله على أن عافاه من الأمراض الخطيرة وخصه بمرض يسير وان كان منغصا ، وهو نوع من أمراض الحساسية تكمن فى الجزء الأعلى من صدره وظهره ، المقابل للقصبة الهوائية ، مما جعله لا يبالغ فى الدفء شتاء ولا ينضح صدره أو ظهره بالعرق صيفا ، وسار فى اتقاء البرد والحر على قواعد صارمة لا تسمح له بالترخص فيها ، فلو

انه حدث له شيء من البلل وصبر عليه حتى يجف من نفســه كانت العاقبة التهابا رئويا ، أو نزلة شـعبية حادة ، ولا يعلم ما بعد ذلك الا الله !!

وكان من شعراء المهرجان شاعرة سورية حازت الدكتوراة فى الاقتصاد ، وفى أحد الأيام دعى الشعراء الى زيارة الجبهة فى جنوب سوريا ، وكان الجو عند بدء الرحلة مصحيا ، وكان الشاعر مصادفة يسير الى جوار الشاعرة ، وبينما هم سائرون اذ بالسحب المتفرقة تتجمع وتتراكم وتتكثف ، حتى سدت الأفق ، وأخذت الريح تعصف ، وأخذت السماء تمطر مطرا غزيرا ، وأحس الشاعر أنه وقع فيما يحذره فقد وجد الموت فرصــة مواتية فاهتبلها ! فان دفقة واحدة من هذا المطر الثجاج ستغرقه وسيظل مدى أربع ساعات بملابسه المبللة حتى يصل الى الفندق ، فأيقن بالهلكة لأنه لا يملك ما يتقى به المطر ، وأدركت الدكتورة ما يعانيه من أفكار السوء ، وما يكرثه من الفزع واليأس والحــيرة ، وكان معطفها الأحمر النفيس مطويا فى يدها ، وسرعان ما نشرته فوقها ، ومدت له يدها بطرف منه فلم يتردد فى قبول هذا الكرم الذى يعدل الحيــاة ، واحتواهما المعطف ، وشجعه وجودها بجواره على الجرى معها حتى وصلا مع اخوانهما ، الى موقف السيارة وهو على آخر رمق ، وأحس أنه لو مكث برهة أخرى لتعرض للموت، فقد أخذ المعطف الوثير الناعم ينوء بضربات المطر القاسية المتداركة !

وكان من أثر هذا الحادث ، وما عرفه بعد ذلك وأحسه فيها من عطف ووداعة ورقة وحنان ، شعوره بحب غامر لها ، لأنه كان يطالع البراءة فى كل تصرفاتها ، يطالعها فى بسمتها الوضيئة الدافئة ، يطالعها فى لحظاتها المتكسرة الفاترة ، يطالعها فى وجهها المتهلل الطلق المستدير ، وهى ذات خلق مصقول ممتاز ، وذوق مهذب مثالى ، ومجاملة انسانية

آسرة تستمد كل ذلك من تربيتها العالية ، وتستمليه من ثقافتها الجامعية الرفيعة ، وتستقيه من شاعريتها المضيئة الملهمة ، فقد نشأت تتعشق الشعر ، وتكبر كل شاعر ، وتفخر بكل شاعرة مجودة •

تلك هى الصورة التى ثبتت فى نفس الشاعر « الجندى» عن الشاعرة ، والتى أحبها من أجلها حبا كبيرا •

على أنه يقرر أن حبه لها هو من الحب الرومانسى الذى أشرنا اليه من قبل عند الحديث عن تقسيم الشاعر لأنواع الحب ، فهو يرجع الى الاعجاب والشكر ، وليس حب غرام كالذى اشتعل فى قلبه أيام صباه •

وبعد أن كتب له الله النجاة على يدها ، قرفى ذهنه أنه يجب عليه أن يكافئها مقابلة للجميل بمثله ، فنظم فى الثناء عليها قصائد نابعة من سويداء قلبه ، أملاها عليه صدق شعوره ، منها قصيدة عنوانها « الى صاحبة المعطف الأحمر الذى أنقذنى من الموت الأحمر» ، قال فى مطلعها :

قد حمانى من المطر	ووقانى من الخطر
معطف أحمر نضر	لمهاة من الحضر
وجهها نزهة البصر	كوكب نوره ازدهر
طرفها السحر والحور	خدها حمرة الخفر
ثغرها منبت الدرر	طبعها بسمة السحر
لفظها الجوهر انتثر	شعرها نفحة الزهر

شدوها همسة الوتر

واستمر فى هذا النهج حتى بلغت قصيدته اثنين وسبعين بيتا •

ثم أهدى اليها قصيدة أخرى عنوانها « ورقاء جلق » وقد بلغت عدة أبياتها سبعة ومائة بيت ، يقول فى ختامها :

بقيه عمـرى — لو أطيق وهبتها لمن صانها يا ليت عمرى يوهب
سأشدو على مر الليالى بذكرها ويبدع شعرى فى الثناء ويعرب

على انه لم يكتف بذلك بل ألف كتابا أصدره سنة ١٩٥٩ عقب عودته من المهرجان سماه « خمسة أيام فى دمشق الفيحاء » فى ٢٧٨ صفحة ، ويقصد الأيام التى استغرقتها مهرجان الشعر ، ضمنه شرحا وافيا عن أيام المهرجان ، ووصف فيه محاسن دمشق وأرباضها ، كما وصف أخلاق أهلها الفاضلة ، وما تعمق فى نفوسهم رجالا ونساء من حب الشعر والشعراء ، وجعل من أهم الأسـس التى قام عليها هذا الكتاب الحديث عن الدكتورة الشاعرة ، ثم أهداه اليها فى كلمات مشرقة كريمة تدل على قدر عرفانه للجميل الذى طوقته به الشاعرة الرقيقة ، والكتاب الى هذا حافل بآثار أدبية رفيعة بعضها من القديم المأثور ، وبعضها من الحديث البديع الذى ينضح بالنور ، وتتجمع فيه طاقات أزهى من طاقات الزهور .

على اننى لا أعدو الحق حين أقول : ان هناك روابط عديدة جمعت بين الشاعرة والشاعر ، جمعتهما وحدة الأخلاق الفاضلة فى أجمل صورها ، وتألق الشـاعرية المشـعة فى أدق معانيها ، واشراق العاطفة الانسانية فى أعمق أحاسيسها ، وتأصل معانى الحب الروحانى فى أعف مجاليها ، وأمتن علائقها ، واشتراكهما معا فى الوداعة والرقة والحياء والذوق المهذب والمجاملة الآسرة . وأقول فوق ذلك : أنهما جمعهما شرف النسب ، ورفعة الحسب : فهو شريف حسينى يرتفع نسبه الى أسمى البشر خاتم النبيين عليه الصلاة والسلام ، وهى هاشمية علوية يرتقى نسبها الى فاطمة الزهراء .

وبعد ... فهذه هى العواطف عند الشاعر « الجندى » نختم بالكلام فيها حديثنا عن حياة هذا الشاعر الكبير ، والكاتب القدير .

الشاعر الراحل فى أيامه الأخيرة

فى الحق أن الشاعر « على الجندى » كان من رواد المثل فى أدبه وخلقه ، وفى واسع علمه ، وهذه أثارة من آراء بعض كبار الأدباء والعلماء فيه :

كان الأستاذ عباس محمود العقاد يدعوه بالمعلم العالم ، ويخاطبه فى شعر له قائلا :

الى « الجنــدى » حارســنا الأمين
وحامى حـــوزة الأدب المبــين

وكان الدكتور طه حسين يقدره ويكرمه ويجله ، تلقى منه أبياتا يشكره فيها على جميل صنعه معه ، فرد عليه الدكتور طه حسين ببيتين من الشعر قال فيهما :

من لى بقلب مثــل قلبـــك	أو بفن مثــــل فنـــك ؟
حتى أقـــوم بشـــكر ما	أوليتنى من حســن ظنك

ووصفه الأستاذ محمد محمد المدنى عميد كلية الشريعة الأسبق — رحمه الله — وكان عالما أديبا مبرزا فى مقدمته لكتاب الشاعر « قطوف » فقال : ان على الجندى ميزان انصاف ، ومقياس اعتدال ، ذو فطرة صافية مصقلة ، تعرف الحق ، وتهش الى الحسن ، وتبش

الى المعروف ، يجامل ولا يداهن ، يصدق ولا يجابه ويحلم ولا يضعف، ويستحى ولا يعجز ، وما علمت فيه ميلا الى نحلة باطلة ، أو بدع ضالة ، أو قول فاسد أو رأى سقيم ، وهو صاحب مدرسة فى تاريخنا الحديث ، خرج فيها أجيالا وربى أشبالا .

كذلك أثنى عليه الدكتور شوقى ضيف وهو يقدم ديوانه «ترانيم النيل» ، منوها بما يفيض به شعره من الموسيقى الصافية التى تلذ الآذان كما تلذ الأفئدة .

ولقد ظل الشاعر موضع الاجلال والتقدير والمحبة من النـــاس جميعا ، حتى أذن الله لقضائه أن يحين حينه فجاءه فى اليوم الثالث من شهر يونيو سنة ١٩٧٣ ، فقد كان ليلة وفاته يتحدث الى زميله الأستاذ « عباس حسن » حديثا فيه دعابة ومرح ، واعتزما أن يلتقيا فى صبيحة تلك الليلة لقضاء بعض الشئون ، فاذا بقضاء الله يحل به فيروع زملاءه بل يروع عالم الأدب بوفاته .

وقد أقام مجمع اللغة العربية حفل تأبين له فى صباح يوم الأربعاء ١٤ من نوفمبر سنة ١٩٧٣ ، وألقى الأستاذ « زكى المهندس » نائب رئيس المجمع كلمة ذكر فيها فضل الفقيد بوصفه زميلا كريما ، وأستاذا فاضلا ، وشاعرا لامعا .

ثم تحدث الأستاذ « عباس حسن » فألقى كلمة المجمع ، وبعد ذلك ألقيت قصيدة الشاعر محمد عبد الغنى حسن وسنثبتها فى ختام هذا البحث لأنها تمثل حياة الشاعر الراحل أبلغ تمثيل ، كما تنطـــق بوفاء منشئها لصديقه الحبيب وزميله القديم ، وكان فيها مثلا لزملائه من الشعراء .

وألقى الأستاذ محمد الفاتح نجل الفقيد كلمة شكر فيها المجمع والمتحدثين والحاضرين ، وبعد ذلك أقامت كلية دار العلوم حفلة تأبين

والنائيات الذكر ان يدعها … تصبح لديه بسهلة دانيه
يظل يروى لا الوفاض انتهت … منه ، ولا جعبته خاليه
أما الدراسات فكانت له … فيها البحوث الحرة الصافيه
فى السجع فى التشبيه ، آثاره … ليست على طلابها خافيه
كم وردوا من نبعها صافيا … من البيان العذب ، أو صافيه
أضفى على المتن بها رقة … وأسبغ الحسن على الحاشية ..
فلا ترى فيهن من منطق … جاف ، ولا من لفظة جاسيه
حتى الشذا المؤنس من ورده … ما زال كالنرجس فى الآنيه

فى المجلس الأعلى خطانا به … رائحة للشعر ، أو غاديه
وفى لجان الشعر كم جلجلت … منه ومنا ثورة حاميه
يفترق الرأى .. ولكننا … لم نفترق فى الحب من ناحيه
يهدر باللفظ .. ولكنه … لم يرم يوما لفظة نابيه
فى منطق عف ، وفى غضبة … تعود من لحظتها راضيه
اذا غضبنا فلأمجادنا … ودينا ، أو الأمة الراقيه
وفى سبيل الله ثوراتنا … والحضر المحبوب ، والباديه

ومهرجان الشعر كم ذوبت … أنفاسه فيه . وأنفاسيه
يشنى — مستعبرا — ما به … أبثه — مترجما — ما بيه
نأسى على الشعر الذى لم يعد … فيه رواء الأعصر الخاليه
فلم يعد كأس ولا شارب … ولم يعد ساق ، ولا ساقيه
ولم يعد هذا المذاق الذى … يلتذ طعم اللفظة الحاليه

ولم يعد ثغرى شفاه به ... ولم تعد أفئدة صاغيه

ولم تعد حتى الخلال التى ... قد سنها الشعر لنا هاديه

كنا البقايا فيه من حفنة ... لكل أمجاد لنا راعيه

لم نرض بالتجديد الا على ... آثار أعراق لنا صافيه

ولم نزل فى ظل أمجادنا ... نعيش فى نعمى وفى عافيه

يا مجمعا للخلد ما باله ... قد دهمته زعزع عاتيه ؟

فى كل يوم علم ينطوى ... فى كل حين قمة هاويه

وللردى عين .. ولكنها ... على الذرا مفتوحة صاحيه !!

من ذا أعد اليوم من عقدكم ... وكل حباته غاليه ؟

أليمة أن الردى غاله ... وبعثرته ريحه الذاريه

ان كان هذا الموت قد راعكم ... بضربة من كفه راميه

ففيكم اليوم عزاء لنا ... يا حجر الاخلاص فى الزاويه

ويا أعز الناس فى المنتدى ... ر ويا جمال العرف فى القافية

يا عمد الفصحى وآساسها ... ويا ضياء الليلة الداجيه

ويا تجاريب زمان مضى! ... ويا تجلى ساعة آتية !

لا ضير أن فل الردى جمعكم ... وأدركتكم سنة جاريه

كفاكم خلدا هنا أنكم ... تمضون .. والفصحى بكم باقيه

رحلتي مع الشعر

من ديـوان

«وكما يموت الناس مات»

للشاعر عبد المنعم عواد يوسف

لا أدرى ما الذى ساقنى إلى دربَ الشعر؟ أعلم أن ظروفاً ما مواتية تؤدى إلى ولوج عالم الإبداع ، كأن يجد الإنسان أحد أفراد أسرته ذا اهتمام بلون من ألوان الأدب ، فينهج نهجه ، ويحتذى خطاه ، ليصبح مثله ، فى يوم من الأيام ، قاصاً أو شاعراً .

أما أنا فقد نشأت فى أسرة ، لا تنتمى إلى الأدب من بعيد أو قريب ، وإن كان جدى لأمى الشيخ محمد منصور - رحمه الله - كان من العلماء وله مؤلفات فى الدين .

وباستثناء خال والدى ، جدى الشيخ يوسف الصواف ، وكان له ديوان مطبوع من الشعر العامى باسم «بريه ياناس» صدر فى العقد الثانى من هذا القرن ، فلم يكن من بين أقاربى من له اهتمام بهذا الفن الجميل .. الشعر .

ولم يكن يدور بخلدى أننى سأصبح يوما ممن يزاولون الكتابة ، ولعل أول من حرك فى نفسى هذا الهاجس هو مدرس اللغة العربية فى مدرسة «مصطفى الجندى» الأولية بمسقط رأسى شبين القناطر : المرحوم محمد العشيرى الذى قال لى بعد أن اطلع على موضوع إنشاء لى إننى سأكون أديبا ، وإن لم أفهم وقتها معنى أن يكون الإنسان أديباً .

وحين التحقت بالمدرسة الابتدائية - النظام القديم - كانت مكتبة المدرسة عامرة بالكتب ، كما كانت فسحة الغداء الطويلة فرصة للقراءة ، فأقبلت بنهم على مطالعة ما بها من أدب ، متدرجا من مؤلفات كامل الكيلانى إلى عبرات المنفلوطى ونظراته وصياغته لما ترجم له من القصص الفرنسي (كما جدولين) وفى سبيل التاج وسير انوى برجراك وغيرها ، ومن المنفلوطى انتقلت إلى قصص محمود تيمور وعلي الجارم ومحمد فريد أبو حديد وطه حسين وتوفيق الحكيم ، وكان لقصة «زينب» لمحمد حسين هيكل تأثير كبير فى نفسى فى هذه السن المبكرة .

واهتمامى بقراءة القصص في مستهل حياتي الثقافية يفسر إقبالى على كتابة القصة القصيرة ، ونشرى لبعض كتبت من قصص بمجلة «الفن» التى كان يصدرها المرحوم عبدالشافى القشاشى قبل ثورة ٥٢.

بدأ اهتمامى بالشعر ، شعر الفصحى فى المرحلة الثانوية ، وأقول شعر الفصحى لأنه سبقه اهتمامى بشعر العامية ، وهو ما كان يسمى أنذاك بالزجل ، حيث أقبلت على قراءته ، ومن ثم كتابته ونشره فى مجلة شعبية كانت تصدر قبل الثورة وقد

لعبت دورا مهما فى إحياء هذا الفن ونشر إبداعات كبار شعرائه كبيرم التونسى وأبو بثينة وحسين شفيق المصرى ومحمد مصطفى حمام ومجموعة زجالى الإسكندرية

أقول إن اهتمامى بشعر الفصحى بدأ مع المرحلة الثانوية حيث أقبلت على قراءة وحفظ الشعر .

قرأت ديوانى شوقى وحافظ ، كنت أميل إلى الأخير ، كما استهوانى أولا شعر المرحوم محمود غنيم ببساطته وروحه العذبة ، قبل أن أقف على شعر المهجر ، وما به من روعة ، وكان لجبران وميخائيل نعيمة تأثير كبير فى نفسي ، بيد أن إعجابى الأشد كان بإيليا أبوماضي وإلياس أبوشبكة . وكانت مفاجأة حقيقية أن تقع فى يدى دواوين على محمود طه ، الذى أقبلت على قراءته بكل شغف ، لدرجة أننى كنت اجتمع بشباب بلدتى شبين القناطر عصر كل يوم على شاطئ ترعة الشرقاوية لنطالع أحد دواوين شاعرى الأثير ، ثم يدور النقاش حول ما قرأناه ، ووصل شغفى بعلى طه أننى كنت أحفظ الكثير من أشعاره . .

واهتمامى به لاينفى اهتمامى بغيره من شعراء الرومانسية

المصرية : كابراهيم ناجى ، ومحمود حسن اسماعيل ، وأحمد فتحى ، وحسن كامل الصيرفى ، وصالح جودت ، وغيرهم ممن كان لهم أثرهم فى شعرى .

وإذا كان تمكنى من كتابة الكلام الموزون المقفى قد تحقق خلال المرحلة الابتدائية فى إطار كتابتى لعدد من المقطوعات العامية التى نشرتها فى هذه المجلة التى سبقت الإشارة إليها ، كان طبيعيا أن يخرج ما كتبته من شعر ، حين انتقلت إلى الكتابة بالفصحى فى مستهل دراستى الثانوية خاليا تماما من الكسور العروضية .

وكانت أول إشارة إلى اكتمال أدواتى الفنية – نسبيا – هى صيحة إعجاب من أستاذى «سيد سلامة» ، حين ألقيت على التلاميذ أمامه أولى قصائدى الفصحى فى الصف الأول الثانوى أنذاك – وهو ما يعادل الصف الثانى الإعدادى الآن ، حيث كان التعليم الثانوى وقتها خمس سنوات تلى أربعاً نقضيها فى المرحلة ، الابتدائية .

كانت قصيدة من بحر المتقارب تتكون من عدة أبيات ، كتبتها لأشارك بها فى معركتنا مع العدو الصهيونى التى احتدمت عام ١٩٤٨ ، ولم أعد أتذكر منها إلا أبياتا ثلاثة هى :

دماء تسيل ودمع يسيل

وهذا يقوم وذاك يميل

وشعب ينادى فيأتى الرفاق

يقولون : جئنا نصد الدخيل

سنهزم كل عدو لدود

وسوف نبيد العدو النزيل

أبيات بسيطة مع خلوها من أي خلل عروضي .

صفق أستاذى إعجاباً ، وسارع باستدعاء ناظر المدرسة لأعيد إلقاء القصيدة عليه ، وما كاد الناظر يفرغ من سماع القصيدة حتى انهالت على من فمه عبارات الثناء والإطراء .

ويومها أدركت - لأول مرة - أننى قد بدأت خطاى على درب الشعر الصحيح .

وكان على بعد ذلك أن أؤكد هذا الاعتراف الشفوى بأنى شاعر باعتراف تحريرى ، ومن ثم واليت أركان الأدب بالصحف والمجلات المصرية بقصائدى، وانتظرت نشر بعضها دون جدوى ، وطال انتظارى شهوراً حتى بدأ الشك يساورنى فى قيمة ما كتبت ، وأخذت أميل إلى الاعتقاد بأن حفاوة أستاذى

مدرس اللغة العربية بشعرى هو من قبيل التشجيع لابن من أبنائه .

وبات الشك يرسخ ويقرب من أن يصبح يقينا حتى وقع الأمر الذى أعاد الثقة إلى نفسي ، يوم طالعت ذات مساء فى شهر لا أتذكره من عام ١٩٥٠ إحدى قصائدى منشورة فى «ركن الأدب» بجريدة «الزمان» وكان يشرف عليه الشاعر الكبير المرحوم «محمد الأسمر» . كانت القصيدة من ستة أبيات بعنوان «بائس رحل»:

بكى من هول ما لاقى	من الأرزاء والحمم
وألفى السم ترياقا	فداوى زائد الألم
مضى للموت مختارا	بيوم الراحة الكبرى
فقالوا : كافر غارا	سيغشى النار بالأخرى
ألا بالله لو علموا	من الأوصاب كم حملا
لما سخطوا وما نقموا	وقالوا : بائس رحلا

وجاء النشر اعترافا تحريريا بشاعريتى ، ليؤكد اعتراف «أستاذى» الشفوى بها فاطمأنت نفسى ، وأمنت بميلاد شاعر جديد.

وتوالى ظهور قصائدى على صفحات جريدة «الزمان» حتى

بات «ركن الأدب» يكاد لا يخلو من قصيدة لي كل أسبوع .

وإحقاقا للحق ، واعترافا بالفضل ، أقول إن هذا الركن الأدبي العتيد كان ، نافذة ثقافية أطل منها على الحياة الأدبية لأول مرة مجموعة كبيرة من الشعراء منهم من ودع الشعر الآن ، ومنهم من لم يزل مخلصا لهذا الفن الجميل ، منهم من هو الآن في رحاب الخالدين ، ومنهم من أدعو له - صادقا بطول العمر وتجدد الإبداع .

من هذه الأسماء ، وبقدر ما تسعفني الذاكرة : محمد الفيتوري ومحيي الدين فارس ومحمد مهران السيد ، وإبراهيم عيسى ، وجليلة رضا ، وفتحي سعيد وفوزي العنتيل ، وهاشم الرفاعي ، وكيلاني سند ، والدكاترة : كمال نشأت وأنور عبدالملك ، وعبدالعزيز الدسوقي ومحمود الربيعي ، وماهر فهمي ورجب البيومي وزكريا عناني . وأذكر أنني عرفت المرحوم بدر شاكر السياب لأول مرة من خلال قصيدة بيتية نشرها له «ركن الأدب» عام ١٩٥٠ .

وكان لركن الأدب فضل تعرفي على شاعرين ربطت بيني وبينهما صداقة أعتبرها من أعظم ما منحتني إياه مسيرتي الشعرية :

الأول : هو الشاعر الكبير محمد مهران السيد الذى عرفته أولاً من خلال ما كان ينشره من شعره الجميل على صفحات جريدة الزمان ، ثم كان لقائى به شخصيا عام ١٩٥٠ ، حين انتقلت إلى مدرسة عين شمس الثانوية ، وسعيت إليه حيث يعمل رئيسا لمكتب الاشتراكات بمحطة المطرية ، وكان ذلك عملاً بنصيحة أستاذنا «محمد الأسمر» الذي كان حريصا على أن يلتقى أبناء «ركن الأدب» ببعضهم ، ومن هذا الوقت البعيد وحتي الان أزهرت بيننا صداقة لم تشبها شائبة فى يوم من الأيام ، وبرغم عدم التقائنا فى بعض التوجهات السياسية ، فقد ظلت دوافعنا الثقافية ومنازعنا الفكرية متمثلة فى الإيمان بكرامة الإنسان وحريته ، وأهمية أن تسود العدالة الاجتماعية ، وأن يطرح الإنسان عن كاهله كل صنوف القهر ، أقول ظلت هذه القيم الأساسية روافد أصيلة لتجربته وتجربتى ، ولم تستطع السياسة أن تفرق بيننا فى أى وقت من الأوقات .

وحين تركت عين شمس وتوجهت إلى الجامعة بدءا من عام ١٩٥٢ ظل مهران معى ، حيث حرصت على أن يكون مشاركا عاملاً وفعالاً – من خارج الجامعة – في نشاطنا الثقافى بالجمعية الأدبية لكلية الآداب بجامعة القاهرة فى ظهيرة يوم الاثنين من كل أسبوع .

وإذا كان صديقى مهران قد صرح فى أكثر من لقاء صحفى معه بأننى كنت أول من أخذ بيده إلى داخل الحياة الثقافية ، فإننى بدورى أقول إننى أفدت من تجربته الفنية الكثير ، وإن علاقتى به كانت إثراء لتجربتى ، شحذا الطاقاتى الإبداعية حتى الآن .

والشاعر الآخر : هو المرحوم فتحى سعيد ، هذا الرائد الذى فقدناه وهو فى أوج عطائه الشعرى .

وكان لقائى به أول الأمر من خلال قراءتى لأشعاره بركن الأدب ، ثم من خلال رسائل طويلة كنا نتبادلها أثناء عمله بالسلوم ، وبعد عودته إلى الإسكندرية ، وأذكر أنه طالما حدثنى فى هذه الرسائل عن ذكرياته فى مقهى المسيرى بدمنهور ، وصاحبه المرحوم عبدالمعطى المسيرى الأديب المعروف ، وكيف أنه كان واسطة صلة بيني وبين رواد المقهى ينقل إليهم أخبارى ، وحين شاءت الظروف أن تكون دمنهور أول مكان أعمل به بعد تخرجى في الجامعة ، جئت إليها غير شاعر بغربة ، وكان لقائي بأدباء دمنهور من رواد مقهى المسيرى ، بفضل مراسلاتى مع فتحى سعيد لقاء أصدقاء أعرافهم ويعرفوننى : رجب البنا ، بكر رشوان ، سعد دعبيس ، حامد الأطمس ،

عبدالقادر جميدة ، يس الفيل ، عبدالوهاب قتاية ، خيري شلبي ، ومعذرة لكل من لم تسعفني الذاكرة ففاتني ذكره.

وهكذا استمرت لقاءاتي بفتحي سعيد حيث كان يعيش بالقرب من مسقط رأسه «البحيرة» في الإسكندرية .

كنت في نهاية كل أسبوع أغادر دمنهور وأذهب إليه بالأسكندرية ، وما أجمل هذه الجولات التي كنا نذرع فيها أحياء الإسكندرية العتيقة مثل كوم الدكة وغيرها ، وهناك تعرفت على الأماكن التي عاش فيها موسيقارنا خالد الذكر سيد درويش، كما كان لقائي بأدباء الاسكندرية كالصديق الشاعر الكبير عبدالعليم القباني وغيره .

وحين انتقل فتحي سعيد إلى القاهرة ليقيم فيها ظلت صداقتنا مثمرة معطاءة حتى اختاره الله إلى جواره ففقدت برحيله عن دنيانا صديقاً لا يعوض .

وإذا كنت قد أطلت الحديث عن تجربة «ركن الأدب» بجريدة الزمان ودورها في حياتي ، فذلك لأهميتها الكبيرة في مسيرتي الشعرية ، وأواصل الحديث عن هذه النقطة فأقول :

لقد كان احتفاء «الأستاذ الأسمر» بشعري – كما ذكرت – كبيرا ، وكان هذا الرجل من التفتح بحيث نشر لي أولى

ـصائدى اقترابا من النهج التفعيلى ، ولم يكتف بنشرها ، وإنما كتب مشيدا بالتجربة :

«القصيدة الآتية أهداها ناظمها الأديب (عبدالمنعم عواد يوسف) الطالب بكلية الاداب إلى روح كل أديب مات في ريعان شبابه ونحن إذ ننشر للأديب عبدالمنعم هذه القصيدة يسرنا أن ننوه بأنه خطا فى سبيل الشعر خطوات موفقة ، فعليه أن يحرص على التقدم المستمر ، فإلى الأمام»

كان ذلك فى السادس من نوفمبر عام ١٩٥٢ . والقصيدة المذكورة بعنوان «زهرة تذوى» ومنها

:عند الغروب

والشمس يعلوها شحوب

مات الأديب

فى نضرة الزهر الرطيب

وذوى الشباب

ومضى وغاب

ياللمصاب .. مات الأديب

وغفا الهزار

هذا الذى غنى .. وثار

وشدا وطار

في السفح .. فى هذى القفار

نجم يضئ

ليث جرئ

ظبى برئ .. كان الأديب

فامضوا إليه

وابكوا ... كما نبكى عليه

فهنا لديه

والكل يمسح دمعتيه

خرجوا به

فى ركبه

وإلى القبور

والركب يحدوه الطيور

نثروا العطور

ما بين ورد ... أو زهور

والدمع سال

في العين جال

والكل قال ... ذهب الأديب

والتجربة ، وإن كانت بسيطة ومتواضعة ، فسوف يظل لها فضل الريادة والسبق .

وإذا كنت قد استطردت مع مسيرتى الشعرية من خلال تجربتى فى «ركن الأدب» حتى وصلت إلى عام ١٩٥٢ ، ودخولى الجامعة ، فليسمح لى القارئ الكريم أن أعود به مرة أخرى إلى المرحلة الثانوية لأواصل السعي في مسرتي الشعرية من هناك.

كان تشجيع أستاذي «محمد الأسمر» لي حافزا إلى التطلع إلى مجالات أخرى للنشر، فأخذت أبعث بقصائدى إلى المجلات الأدبية التى كانت تصدر يومذاك ، وكم كانت فرحتى بالغة حين بدأت قصائدى تظهر على صفحات مجلة «الثقافة» التى كان برأس تحريرها الأستاذ الكبير المرحوم أحمد أمين ، وكيف لا تستبد الفرحة بطالب في المرحلة الثانوية وهو يطالع إنتاجه الشعرى منشورا إلى جانب كتابات كبار الأدباء ؟

وكان غروراً منى فى ذلك الوقت المبكر من حياتى الأدبية أن أفكر فى النشر فى «رسالة» الزيات . فلم يكن أستاذنا «أحمد حسن الزيات» – رحمة الله عليه – يفتح صفحات مجلته العريقة

«الرسالة» إلا للأقلام الراسخة في الحقل الأدبي ، وكان باب «الرسالة» في العادة موصداً أمام ناشئة الأدب . وفي الحقيقة كان النشر في «الرسالة» بمثابة شهادة بأن هذا المنشور له أديب مرموق ، وكثيرا ما كان صاحب «الرسالة» يصرح بأن النشر في مجلته شهادة اعتراف بالمبدع ، أهم له بمراحل من الحصول على مؤهل جامعي في الأدب.

ويوم أرسلت قصيدتي «أطياف» إلى مجلة «الرسالة» كنت آنذاك طالباً في «الثقافة العامة» وهي تعادل اليوم الصف الثاني الثانوي ، ولا تتصور مدى سعادتي حين نشرت «الرسالة» القصيدة تتصدرها عبارة (بقلم الأستاذ عبدالمنعم عواد يوسف) ، وهكذا اقترن اسمي على صفحات «الرسالة» بأسماء كبار أدباء العربية على امتداد وطننا الكبير ، وأنا مازلت طالبا في المرحلة الثانوية .

وفكرت في لقاء أستاذنا «الزيات» وفي مقر «الرسالة» المتواضع بشارع حسن الأكبر» بعابدين كان اللقاء!!!

وياليتني ما فعلت ، فبعد هذه الزيارة ، ووقوفه على حقيقة وضعي الدراسي ، خلع عني لقب الأستاذية ، وواصل نشر شعري بتغيير بسيط في الديباجة هو :

«بقلم الشاعر الشاب عبدالمنعم عواد يوسف» وتساويت فى ذلك مع أضرابى مع الشعراء : محمد مفتاح الفيتورى وفوزى العنتيل ومحى الدين فارس السودانى، وغيرهم.

والآن وأنا أختم الحديث عن المرحلة الثانوية فى مسيرتى الأدبية ، انتقالاً إلى دور الجامعة فى هذه المسيرة أبدأ بتقرير حقيقة هى أننى لم أكن حتى وصولى إلى نهاية المرحلة الثانوية قد فكرت فى دخول كلية الآداب ولا الالتحاق بقسم اللغة العربية بها بالرغم من اهتماماتى الأدبية،وتحقيق وجودى شاعرا ذا شأن تنشر له كبريات المجلات الأدبية قصائده .

وإذن : فلماذا التحقت بالقسم الأدبى بالشهادة التوجيهية ؟

والجواب ببساطة : لألتحق بكلية الحقوق لأصبح يوماً ما وزيراً كحلم كل من كانوا يلتحقون بها قبل الثورة ، هذا الحلم الذى كان ينتهى - عادة- بوظيفة «وكيل نيابة لمن يبتسم له الحظ ، والذى كان يصل بصاحبه فى أغلب الأحيان إلى أن يكون مجرد محام بسيط من جملة من يحترفون هذه المهنة فى ريف مصر.

وأنا - وإن كنت لم أفعل مثل كل زملائى الذين التحقوا بكلية الحقوق ، والتحقت بكلية الآداب لظروف سأشرحها فيما بعد -

لم أندم على ذلك ، فجميع زملائى صاروا من محامى الأرياف ، باستثناء واحد ابتسم له الحظ فصار وكيل نيابة وهو الآن قاض كبير ، غير أن المفاجأة أن واحداً منا وبرغم قيام الثورة ، وتبدد حلم الوصول الى الوزارة بقيامها ، تحقق له حلم طلاب الحقوق فى عهد ما قبل الثورة حتى أقصاه ، فصار اليوم وزيرا يظهر كثيرا فى رسوم الكاريكاتير.

أما لماذا التحقت بكلية الآداب ، وقسم اللغة العربية بالذات ، فإن لذلك قصة ..

كانت هناك قبل الثورة مسابقة أدبية يتقدم إليها من يود من طلاب نهاية المرحلة الثانوية ، وكانت ذات جوائز مالية يحصل عليها الفائزون الثلاثة الأول ، كما كانت تتيح لكل الناجحين فيها دخول الجامعة بالمجان .

وكانت هذه المسابقة ذات شقين شق تحريرى ، وشق شفوى يتقدم إليه من من يجتاز اختبارها التحريرى .

وكان مقررا علينا فيها عدة كتب ، أذكر منها ديوان حافظ ابراهيم كاملاً ، بالإضافة إلى سيرة الشاعر وقصة زنوبيا لمحمد فريد أبو حديد ومقررات أخرى .

وفى امتحان الشفوى كان لقائى بالأستاذ الكبير محمد خلف

الله أحمد وكان وقتذاك عميداً لآداب الإسكندرية وخلال المقابلة أبدى إعجابه الشديد بى ، ونصحنى بدخول قسم اللغة العربية بكلية الآداب حيث تنبأ بأنه سيكون لى به شأن كبير ، فكان أن عملت بنصيحته، وقدمت أوراقى إلى كلية الآداب جامعة القاهرة.

وبعت المرحلة الثانوية عام ١٩٥٢ مع قيام الثورة ، والتحقت بالجامعة ، وفي قسم اللغة العربية بكلية الآداب بدأت ثقافتى الأدبية القائمة على اجتهادى الشخصي تتخذ شكلا إيكاديميا قائما على نسق صحيح :

فعلى أيدى أساتذتي طه حسين وشوقى ضيف ونجيب البهبيتى كانت دراستى لأدبنا العربى فى مراحلة المختلفة ، وقد استطاع هؤلاء الأساتذة أن يفتحوا أمامي دروبا رحبة لدراسة شعرنا العربى القديم على أسس علمية ومنهجية صحيحة.

ثم كان دور أستاذتنا الدكتورة سهير القلماوى – شفاها الله – فى تعريفنا بجوانب الأدب الحديث ، شعره ونثره بنظرة موضوعية ، وتفتح وطلع على الجديد ، وكان للمرحوم الدكتور عبدالعزيز الأهوانى فضل وقفنا على الأدب الأندلسى وآفاقه المتعددة بما عرف عنه من موسوعية علمية ، وجديه فى تناول الظاهرة الأدبية .

إما أستاذنا الدكتور المرحوم عبدالحميد يونس فقد مهد أمامنا دروب أدبنا الشعبى ، وأطلعنا على كنوزه من سير شعبية وأساطير وحكايات وأشعار بما عهدناه فيه من سبق إلى كشف آفاق هذا العلم الجديد على مناهجنا الجامعية ولا أغفل فضل أستاذى الدكتور شكرى عياد فى إلمامى بالمدارس والاتجاهات النقدية الحديثة فى تقويم الإبداع : شعره ونثره ، بدقته وموضوعيته .

وإلى جانب هؤلاء الأساتذة لا يمكن إغفال دور المرحوم الأستاذ مصطفى السقا فى إقبالى على الدراسة النحوية وشغفى بهذا العلم والذى أدين له بتمكنى منه حتى الآن .

كما كان للمرحوم الدكتور عبدالهادى أبوريدة أثره فى حبى للفلسفة الإسلامية وتأثرى بفلاسفتها الكبار .

هذا إلى جانب الدكتور يحيى الخشاب الذى حبب إلينا اللغة الفارسية وآدابها ، ولفت أنظارنا بشدة إلى إبداع شعرائها الكبار كالشيرازى والخيام والفردوسى .

أما المرحوم الدكتور خليل نامى وتبحره فى فقه اللغة ، والمرحوم الدكتور إبراهيم سلامة وغزارة إلمامه بآفاق البلاغة والنقد العربى القديم ، فقد كان لهما فى ثقافتى الأدبية دور كبير

أفدت من كل هذا في صقل موهبتي الشعرية ، ومدها بالروافد الثقافية التي لا يمكن ، أن يتحقق بدونها إبداع أصيل ، كما كان لكل واحد من هؤلاء الأساتذة دوره في تقويم تجربتي ودفعها على الدرب الصحيح .

بيد أن التغيير الحاسم في مجرى حياتي الشعرية في هذه الفترة إنما نتج عن احتكاكي في كلية الآداب بمجموعة من الزملاء أصبح لهم الآن وزنهم الكبير في حياتنا الثقافية أذكر منهم : الأساتذة : رجاء النقاش وبهاء طاهر وكامل أيوب ومحفوظ عبدالرحمن ومجاهد عبدالمنعم مجاهد وصافيناز كاظم وهدى العجيمي اللتين كانتا عند بداية المرحلة الجامعية حين كان أغلبنا على وشك التخرج ، وكان معنا أيضا في هذه الفترة الصديق مصطفى أبوالنصر .

أما المرحوم الدكتور عبدالمحسن طه بدر فقد كان يسبقنا بسنة أوسنتين دراسيتين ، فكان أسبقنا إلى التخرج ، غير أن تعيينه معيداً بقسم اللغة العربية أبقى على زمالته لنا بالجامعة .

كان الاحتكاك الفكري والثقافي بهؤلاء الأصدقاء خلال جلساتنا في «بوفيه كلية الآداب» وبين ممرات الجامعة وردهات الكلية أثره الحاسم في مسيرتي الشعرية ، فبدأت التخلص

شيئا فشيئا من اتجاهى الرومانسى ، وأتحول إلى الواقعية ، والارتباط بالمجتمع والتعبير عن معاناة البشر ومشكلاتهم ..

كما كان للقائنا فى الجمعية الأدبية لقسم اللغة العربية الذي كان يقام فى ظهيرة يوم الاثنين من كل أسبوع أثره البالغ فى تجاربى الشعرية من خلال المناقشات النقدية التى كانت تعقب إلقاء القصائد ويشارك فيها أساتذة القسم ومعيدوه وطلابه .

وكثيرا ما كان يحضر لقاءات الجمعية الأدبية أبناء قسم اللغة العربية الذين غادروه بعد التخرج مثل المرحوم صلاح عبدالصبور ، والدكتورين عزالدين اسماعيل وعبدالغفار مكاوى ، حيث يشاركون الطلاب فى إلقاء القصائد ومناقشة الإبداعات المختلفة ، وكان لهذا كله - أيضا- أثره فى تجربتى الشعرية بما أستمع إليه من آراء حول ما أقدمه ، معه أو عليه .

وفى هذه الفترة كتبت عددا من القصائد ذات الاتجاه الواقعى ، لاقت صدى طيبا لدى الأساتذة والزملاء ، أذكر منها: «جوزيف مات والكادحون والغرباء وسر المنظار الأسود والصامدون» .

وفى عام ١٩٥٢ نشرت «الكادحون» فى مجلة «الثقافة» فى الفترة التى كان يشرف عليها خلالها أعضاء الجمعية الأدبية

المصرية ، والتى كان يرأس تحريرها فيها المرحوم محمد فريد أبو حديد ، وتعد هذه القصيدة ثانى قصيدة من الشعر الجديد تنشر لشاعر مصرى فى هذه المجلة ، بينما كانت الأولى : «العملاق» لعزالدين اسماعيل ، والثالثة «أبى» لصلاح عبدالصبور ، وقد نشرت القصائد الثلاث فى «الثقافة» فى ديسمبر ١٩٥٢ ..

وفى كتابه الصادر عن الهيئة العامة للكتاب «اتجاهات الأدب ومعاركه فى المجلات الأدبية فى مصر» ضمن سلسلة «دراسات أدبية» نوه بذلك المرحوم الدكتور على شلش ، غير أنه اعتبر قصيدة «انعتاق» لعبد الصبور من الشعر الحر ، بينما هى فى الواقع قصيدة عادية من شعر المقاطع متعددة القافية ، وهذا التصور غير الصحيح لطبيعة هذه القصيدة جعله يقدمها على قصيدة عزالدين اسماعيل «العملاق» وقصيدتى «الكادحون» . يقول الدكتور على شلش فى صفحة ٩٩ من كتابه المذكور : «ولم يحدث قبل عام ١٩٥٢ أن نشرت المجلات شيئا من محاولات الشباب فى كتابة الشعر القائم على التفعيلة الواحدة مما سمى بعد ذلك باسم «الشعرالحر» . وقد اتخذ هذا النوع معنى مختلفا عن معنى الشعر الحر الذى ساد فى الثلاثينيات

والأربعينيات ، ورأينا بعض نماذجه هنا حيث قامت على تعدد البحور . فقبل أسابيع من توقف «الثقافة» انفردت بنشر بعض محاولات الشعراء الشباب فى هذا المجال . ولم تكن هذه المحاولات قد توسعت فى نظام التفعيلة الواحدة بعد . وقد شارك فيها صلاح عبدالصبور وعز الدين أسماعيل وعبدالمنعم عواد يوسف»

وفى الهوامش (٦٥) و (٦٦) و (٦٧) يشير إلى القصائد : «انعتاق» لعبد الصبور ، و «العملاق» لعز الدين و قصيدتى «الكادحون» على الرتيب .

وأنا بذكر هذه الحقيقة الموثقة لا أهدف إلى الغض من دور شاعرنا الراحل الكبير صلاح عبدالصبور ، وريادته التى لا نزاع حولها للقصيدة المصرية الجديدة ، فهذا حقه ولا ريب ، وكل ما أسعى إليه هو لفت نظر مؤرخى الأدب ونقاده إلى دورى في حركة الشعر الحر ، هذا الدور الذى طال تجاهله ، وأن له أن يتأكد فى ذاكرة الأجيال ، وعلى خريطة شعرنا العربى الحديث ، فهل ترانى مطالبا بحق ليس لى ؟

ومن الأشياء الجديرة بالتسجيل لدورها فى دعم هذه الحقيقة أن صديقي الشاعر الكبير محمد مهران السيد قد قابلنى ثائرا

حين قرأ «الكادحون» منشورة فى «الثقافة»، واتهمنى أننى أسعى إلى إفساد شعرنا العربى بمثل هذه المحاولات الدخيلة عليه – على حد قوله آنذاك –

ولعل هذا التصور غير الصائب هو ما حدا بشاعرنا الكبير إلى الامتناع عن كتابة الشعر الحر فترة طويلة ، حتى تيقن أن الدافع الحقيقى إلى كتابة هذا اللون هو التطور ومسايرة روح العصر ، لا الإفساد والتخريب ، ومن ثم أقبل على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة ، حتى أصبح من فرسانها البارزين

وإذا كانت قصيدة «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» لعبدالرحمن الشرقاوى فى القصيدة «الأم» فى هذا اللون ، ثم تلتها «العملاق» و«الكادحون» و «أبى» فقد كانت هذه القصائد بمثابة الإشارة الخضراء لغيرنا على الدرب ، فخطا إثرنا من شعراء جيل الرواد الكثيرون ومنهم حسن فتح الباب ، وكمال نشأت ، وفوزى العنتيل ، ومجاهد عبدالمنعم مجاهد ، وكامل أيوب ، وكمال غمار ، وأحمد عبدالمعطى حجازى ، ومحمد الجيار ، وكيلانى حسن سند ، ونجيب سرور ، وفتحى سعيد ، وعبدالقادر حميدة ، وملك عبدالعزيز ، وأحمد كمال زكى.

وفى عام ١٩٥٣ كتبت قصيدتى المعروفة «وكما يموت الناس

مات» وألقيتها على رواد الجماعة الأدبية بكلية الآداب ، فلاقت من الاستحسان مالم أكن أحلم به ، وكان من أشد المتحمسين لها فقيدنا العزيز الدكتور عبدالمحسن طه بدر ، وأذكر أنه لم يتح لها النشر إلا عام ١٩٥٥ بمجلة «الرسالة الجديدة» وكان صدى نشرها بعيداً فى كل الأوساط الأدبية ، لدرجة أن ندوات كاملة كانت تعقد لتقريظ هذه القصيدة المحظوظة ، بل إن من بين أساتذة كلية الآداب بجامعة القاهرة من كان يتحدث عنها مع تلاميذه باستمرار .

كما أشار – مؤخرا – ناقد سورى إلى تأثر الشاعر الكبير الراحل «أمل دنقل» بها فى قصيدته «مقتل القمر» .

وأثناء دراستى بكلية الآداب خرجت من نطاق النشر داخل مصر إلى النشر خارجها ، ومن ثم بدأت قصائدى تعرف طريقها إلى لبنان لتنشر فى «الأديب» أولاً ثم فى «الآداب» وعن طريق هاتين المجلتين وصل شعرى إلى القارئ العربى من الماء إلى الماء وفى «الثقافة الوطنية» و «المعارف» وغيرهما من المجلات البيروتية توالى نشر قصائدى خلال عقد الخمسينيات .

وفى عام ١٩٥٧ صدرت أول مجموعة شعرية مشتركة لي ، بعنوان «أغانى الزاحفين» ضمت قصيدتى «من شاب عربى إلى

الرئيس أيزنهاور إلى جانب قصائد للشعراء «ابراهيم شعراوى ، وأحمد عبدالعال ، وتاج السر الحسن ، وجيلى عبدالرحمن ، وكمال عمار ، وكيلانى حسن سند ، ومجاهد عبدالمنعم مجاهد ، ومحد مهران السيد ، ومحمود المستكاوى ، ونجيب سرور» .

ولما كانت النوايا الطيبة لا تصنع الفن الطيب ، لاقت هذه المجموعة من القصائد السياسية من النقد الصارخ ما جعلنى أفيق من هذه الغفوة الفنية ، ومن ثم صححت مسارى ، وعدت إلى طريق الشعر الصحيح ، مقيما موازنة سلمية بين متطلبات الفن ، ومتطلبات الحياة ، واضعا نصب عينى دائما أن الشعر لا بد أن يظل شعراً قبل أى اعتبار .

ومنذ عام ١٩٥٢ أخلصت لشعر التفعيلة الذى كنتَ واحداً من أوائل من كتبوه ، ولم أعد إلى كتابة القصيدة البيتية إلا فى أحوال نادرة .

ففى عام ١٩٥٦ مثلاً كتبت عددا من القصائد ذات الطابع الحماسى ، وذلك إبان العدوان الثلاثى على مصر وكانت طبيعة المناسبة الوطنية تستلزم هذا اللون من التعبير الشعرى المباشر الذى يحرك مشاعر الجماهير للتصدى لمواجهة العدوان .

كما كتبت عام ١٩٦٠ قصيدة بيتية معروفة هى «الأطفال والذرة» ولكتابة هذه القصيدة قصة : فقد كانت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - المجلس الأعلى للثقافة فيما بعد - برئاسة الأستاذ العقاد ترفض الاعتراف بالشكل الجديد ، وبالتالى تنكر شاعرية من يكتبون الشعر على نهجه ، وتعتبر لجوءهم إلى كتابة الشعر بهذه الطريقة عجزا منهم عن كتابة القصيدة العادية ، فأردت أن أثبت لهم - عمليا - خطأ هذا التصور ، ومن ثم تحينت فرصة الإعلان عن إحدى مسابقات المجلس الشعرية ، فتقدمت إليها بالقصيدة المذكورة مكتوبة على النهج البيتى ، فكان فوزها بالجائزة الأولى ، وتقريظ أستاذنا المرحوم «عباس العقاد» لها ، وتفضيلها على غيرها من قصائد الشعراء الملتزمين بالأوزان الخليلية المكتملة وحدها خير دليل على أن كتابة الشعر الحر لا تعنى العجز عن كتابة القصيدة بالنهج التقليدى ، وأن من يكتبون القصيدة الحرة قادرون ، وبتميز ، على كتابة القصيدة ذات الشكل البيتى .

وفى ديوانى الأول «عناق الشمس» الذى نشره المجلس الأعلى للفنون والآداب عام ٦٦ يقول المرحوم : صالح جودت فى تقديمه للديوان:

«تلفت للشاعر صاحب هذا الديوان لأول مرة حينما وقعت عيناى على قصيدة اشترك بها فى مسابقة من مسابقات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الأجتماعية ، منذ سنوات قريبة .

كان عنوان القصيدة «الأطفال والذرة» . وهو عنوان خليق بأن يلفت الوجه ويجتذب الاهتمام ، وقرأتها وحدى مرة ومرتين ، ثم أحببت أن أقرأها على زملائي المشتركين فى التحكيم من أعضاء لجنة الشعر وقلت لهم : قد يكون فى صياغتها ما لايتصل إلى ذروة عالية ، أما فكرتها فلاشك فى أنها من اللفتات العالية في التفكير الشعرى الإنسانى المعاصر.

وكان أستاذنا العقاد - رحمة الله - يرأس الجلسة ، فقال بعد أن سمع القصيدة كلمة طيبة ، لا أذكر نصها وإن كنت أذكر أنها فسحت للقصيدة مكانا حفيا بين القصائد الفائزة فى تلك المسابقة»

وفى المسابقة نفسها فاز أخى المرحوم «فتحى سعيد» بالجائزة الثالثة .

وفى مهرجان الشعر بدمشق - إبان الوحدة - عام ١٩٦٠ ألقيت هذه القصيدة . وأذكر أن أخى المرحوم : صلاح

عبدالصبور ، والصديق الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى قد شاركا فى هذا المهارجان بقصيدتين بيتيتن بعد أن رفضت لجنة الشعر مشاركتهما فى المهرجان بقصيدتين من الشعر الحر .

ولا أشك فى أن دافعى إلى التقدم إلى المسابقة بقصيدة بيتية كان الدافع نفسه الذى دعاهما إلى قبول شروط اللجنة والمشاركة فى المهرجان . بقصيدتين بيتيتن متميزتين .

وقد استمرأت اللعبة فتقدمت إلى المسابقة فى العام التالى بقصيدة بيتية أخرى بعنوان «قصة لاجئ» فازت بإحدى جائزتى المسابقة ، وفازت قصيدة أخى فتحى سعيد بالجائزة الأخرى .

والحقيقة أن لجوءنا إلى كتابة الشعر الحر كانت تلبية لمتطلبات فنية تستوجبها سنة التطور ، وتفى بحاجات نفسية وفكرية تقصر القصيدة بشكلها التقليدى عن بلوغها ، وخاصة ، والأصلاء من مبدعى الشعر التفعيلى لهم ممارستهم الطويلة والناضجة فى الكتابة على النهج القديم .

والرحلة طويلة وممتدة ، ولا أستطيع أن أقدم تفاصيلها فى هذه الصفحات ، وربما تسيرلى ذلك فيما بعد فى كتاب مستقل ، وحسبي أن تقدم هذه الصفحات للأجيال الجديدة التى غابت

عنها هذه الحقائق التى تضمنتها شهادة من واحد ممن عاصروا ميلاد القصيدة الجديدة ، بل وشارك - بفاعلية - فى هذا الميلاد ، وعرف دور كل من أسهم بجهد فى حركة الشعر الجديد ، وخاصة وقد اختلطت الأوراق وتبدلت الأدوار .

وأواصل الرحلة بإيجاز فأقول :

فى أول الستينيات غبت عن منتديات القاهرة الثقافية لما يقارب العام ، حيث نقلت بعد ترقيتى إلى المرحلة الثانوية إلى مدينة قوص التى كانت تستقر فى ذاكرتى عراقتها الثقافية وشوارد من أخبار شاعرها البهاء زهير ، غير أن إقامتي بها لم تضف إلى تجربتى الإبداعية شيئا ذابال . وكل ماتبقى في نفسي منها ذكريات عذبة عن أوقات جميلة قضيتها - أيامها - بصحبة شاعر الصعيد الكبير - الآن - الصديق العزيز الأستاذ محمد أمين الشيخ ، والذى لا أدرى لماذا عاب على - فى حديث أجرى معه مؤخرا - أن أطالب بحقى بين رواد قصيدة التفعيلة ، وهو حق لم يعد ينكره أحد .

وعدت إلى القاهرة لأحيا بها فترة الستينيات التى بلغت فيها قصيدة التفعيلة أوج نضجها ، شكلاً ومضمونا ، فقد كان الشكل قد تحددت سماته الفنية ورسخت قواعده ، واستمد

المضمون من المد القومي الرائم والمكاسب الثورية مواضيع للإبداع تتجدد بتجدد الأحداث وسوهج بتوهج حماس الالجماهير وتفاعلها الثورى.

وظهر على الساحة الشعرية مبدعون كثيرون وبعضهم ظهرت بوادره فى أواخر الخمسينيات ، واكتمل عطاؤه في الستينيات ، والبعض الآخر كان ابن المرحلة ظهوراً وإبداعا:

محمد عفيفى مطر ، وفاروق شوشة ، وأحمد سويلم ، ومحمد ابراهيم أبو سنة ، وبدر توفيق ، وحسن توفيق ، ومحمد أحمد حمد ، ومحمد أحمد العزب وعبدالوهاب قتاية ، ومحمد محمد الشهاوى ، وفؤاد بدوى ، وأنيس داود ، ووفاء وجدى ، وأحمد عنتر مصطفى ، ونصار عبدالله ، ومحمد أبو دومة ، ومحمد السيد ندا[1]. ومحمد فهمى سند ، ومع كل هؤلاء الشاعر الذى شغل الدنيا والناس المبدع الكبير المرحوم أمل دنقل الذى كان شعلة من النشاط لا تخمد ولا يقر لها قرار.

ثم كانت النكسة التي صدمت النفوس ، وكسرت القلوب ، فكان فرار كثير من المبدعين من واقع الهزيمة العسكرية المر إلى خارج مصر ، لعلهم يعيدون هناك توازنهم النفسي ، وكنت مع الخارجين ، فشددت الرحال إلى دولة الإمارات العربية ،

وفيها عشت مايزيد عن العشرين عاماً ، كنت فيها مشاركاً فعالاً في حياتها الثقافية ، وعلى يدى تخرج من أبنائها فى مجالات الإبداع المختلفة أجيال وأجيال .. وهناك تكونت جالية ثقافية مصرية تشارك في حياتها الثقافية بفعالية لا ينكرها أحد .. كان هناك ومازال كثيرون من مبدعى مصر لهم دورهم الفاعل فى الحياة الثقافية :

نجيب الكيلانى ، وابراهيم سعفان ، ومصطفى كمال ، ورأفت السويركي ، وفوزى صالح ، وابراهيم المصرى وكامل يوسف وجلال السيد ، وعبدالوهاب قتاية ، ومحمود الشريف ، وثريا العسيلى ، ومحمد ناجى ، وجمال بخيت ، ومحمد نور الدين ، وكمال جامع ، وعشرات غيرهم من الفنانين والمبدعين.

وأحسب أن فترة إقامتى الطويلة هناك قد تركت آثارها فى تجربتى الشعرية من حيث الشكل والمضمون ، وإن من يقرأ ديوانى : «هكذا غنى السندباد» و«بينى وبين البحر» اللذين صدرا فى القاهرة سيرى إلى أى حد بلغ أثر إقامتى الطويلة هناك فى تجربتى الإبداعية.

وإذا كان ديوانى الأول (عناق الشمس) هو وحده الذى صدر فى القاهرة قبل سفرى إلى الإمارات، فإن بقية دواوينى -

باستثناء «أغنيات طائر غريب» الذى صدر فى بيروت - قد صدرت كلها بالقاهرة أثناء وجودى بدولة الإمارات، ماعدا ديوانى الأخير «لكم نيلكم ولى نيل» الذى صدر فى القاهرة بعد عودتى إليها واستقرارى بين رحابها الطيبة..

والدواوين التى صدرت بالقاهرة أثناء إقامتى بالإمارات هى على الترتيب : «الشيخ نصر الدين والحب والسلام والأمل» و«الحب أغنى»، و«الضياع فى المدن المزدحمة»، و«هكذا غنى السندباد» و«بينى وبين البحر»

وفى الإمارات صدر لى ديوانان : مجموعة مشتركة بعنوان «العزف على الأوتار الخمسة» ومجموعة شعرية للأطفال تحت عنوان «عيون الفجر».

وهأنذا أستقر - الآن - فى وطنى مواصلاً رحلتى الإبداعية التى امتدت حتى الآن إلى ما يزيد على الأربعين عاما، وبقدر ما تسعنى الصحة والجهد أشارك - مخلصا - فى الحياة الثقافية، وإن ما لمسته من احتفاء بعودتى وبخاصة من أبناء أقاليم الوطن العزيز ليؤكد أن الإخلاص للكلمة لا يضيع ، وأن الجهود الإبداعية الصادقة لا تنسى بحال من الأحوال.

إضاءات:

استكمالاً للصفحات السابقة أرى لزاما على أن أقدم مجموعة من الأنوار الكاشفة تجلت لى من مراجعتى لحوار كان قد أجراه معى الأديب والشاعر السورى الأستاذ هيثم يحى الخواجة، ولأهميته ذلك فى تجربتى الإبداعية استسمح القارئ أن أعيد بعض المحاور وردودى عليها:

* عن سؤال عن تجربتى الإبداعية خارج نطاق القصيدة كان هذا الجواب.

كتبت مجموعة من المسرحيات الشعرية «مشرق أتون» مسرحية شعرية - لم تطبع - «الشئ الذى لا يموت» مسرحية شعرية من فصل واحد. «لم يطبع»

«كرنفال قصر الطاووس» مسرحية شعرية من فصل واحد «لم يطبع»

الطريق إلى القدس : مسرحية نثرية تاريخية مثلت دولة الإمارات فى مهرجانات عربية

صحوة المشلول : مسرحية نثرية مثلت دولة الإمارات فى مهرجان المسرح الخليجى

الشبرة والعبرة : مسرحية عرائسية نفذت فى دولة الإمارات.

مجموعة من المسرحيات المدرسية : نفذت فى الإمارات.

مجموعة من المسلسلات للأطفال : نفذت فى الإمارات.

مجموعة كبيرة من أغانى الأطفال : نفذت فى الإمارات.

المشاركة والإعداد فى عدد من البرامج التليفزيونية والإذاعية قدمت فى مصر والإمارات.

* وعن سؤال عن التجربة النقدية فى مسيرتى الأدبية كان هذا الجواب.

الناقد يستقر فى أعماقى، فبالإضافة إلى ما نشر لى من دراسات نقدية فى مجلتى «الأديب» و«الآداب» البيروتيتين، وفى المجلات المصرية : «الرسالة» و«العالم العربى» و«الشهر» و«المجلة» و«الثقافة الجديدة» و«المنتدى» الإماراتية، وجرائد «الأهرام» و«المساء» و«الأهرام المسائى» وغيرها من الصحف المصرية إلى جانب صحف دولة الإمارات : «البيان» و«الإتحاد» و«الخليج» نشرت مجموعة من الدراسات مثل : «البعد القومى فى شعر شاعر الإمارات سالم بن على العويس» و«الشعر فى الإمارات: المحاور والأدوات»، كما كتبت عددا من المقدمات النقدية لمجموعة من الكتب مثل قصة «ليل العبيد» للدكتور نجيب الكيلانى، ودواوين الشعراء فوزى صالح وشهاب غانم وهيثم

الخواجة وأو فى عبدالله الأنور، ورفعت المرصفى ونجيب الكيلانى، وإذن فالكتابة النقدية عنصر أساسى فى تجربتى.

* وعن سؤال حول التجربة الصوفية أجبت : نشأت فى بيئة دينية، فجدى لأمى الشيخ محمد منصور كان عالما مجددا ومتفتحا من تلاميذ الشيخ محمد عبده المقربين، وأذكر أن الشيخ مصطفى عبدالرازق - وقت أن كان وزير للأوقاف. قد زاره فى منزله المتواضع بشبين القناطر.

كما كان والدى وكيلاً للطريقة الرفاعية بالبلدة، وبالإضافة إلي دراستي للفسلفة الإسلامية والمتصوفة بكلية الآداب، وإقبالى على قراءة النفرى وابن عربى وابن الفارض والحلاج وغيرهم من شعراء التصوف ، فأدى هذا كله إلي بروز هذا الإتجاه فى شعرى منذ أواخر الخمسينيات ومن يقرأ الأعداد الأولى لمجلتى : «الشهر» و«المجلة» سيجد لى كثيرا من القصائد التي تتضمن التجربة الصوفية، ولعلنى من أوائل الشعراء المصرين الذين نهجوا هذا النهج، وللصديق الشاعر والمفكر الدكتور عبدالغفار مكاوى فضل ظهور ديوانى «الشيخ نصر الدين والحب والسلام والأمل» فهو الذى أشار على بجمع قصائده المتفرقة فى كتاب، فأخرجت هذا الديوان عام ١٩٧٤.

* وحول ارتباط شعرى بالأحداث الوطنية والقومية أجبت على سؤال صاحب الحوار.

لم أعش فى يوم من الأيام منفصلا عن واقعى الوطنى والقومى، ولاشك أن معايشتى للأحداث القومية والوطنية التى عاصرتها قد ظهر صداها فى إنتاجى الشعرى خلال الخمسينيات والستينيات ومن يقرأ دواوينى «الضياع فى المدن المزدحمة» و«عناق الشمس» و«للحب أغنى» سيلمس كل ذلك، غير أن ما نشرلى فى كثير من المجلات المصرية والعربية من قصائد ثورية تعبر عن تفاعلى بالأحداث تملأ دواوين ودواوين. وللأسف لم تمكنى الظروف إلا من تضمين القليل من هذا الإنتاج النزير فيما صدر لى من دواوين.

* ثم كان هذا التساؤل : «يلحظ أن تجربتك الشعرية تنطلق من الحركة لا السكون، بدليل تنقلك بين حدائق المدارس الشعرية بين فترة وأخرى.. هل تعتقد أن هذا جاء نتيجة للتطور الشعرى والفكرى ، وأنك راض عن المذهب الشعرى الى توقفت عنده الآن ؟»

فكان جوابى : الانتقال من مدرسة شعرية إلى مدرسة أخرى أمر يتطلبه التطور الأدبى ونضج تجربة الشاعر الفنية، والذى

يقفون عند حدود مدرسة شعرية، ثم لا ينتقلون إلى مدرسة أخرى بفعل النضج والتطور شعراء جامدون. وكان من الطبيعى أن أبدأ كلاسيكيا بفعل قراءاتى ودراساتى الأولى، ثم أتحول رومانسيا، ومن الرومانسية إلى الواقعية، وحين اكتشفت أن التزامى الواقعى سيكون على حسابى المستوى الفنى والجمالى كان على أن أعادل معادلة صحيحة بين الفن والالتزام. ومن هنا كان وقوفى عندما يمكن تسميته بمدرسة «الحداثة المعتدلة»، فأنا حريص على العروض الشعرى الجديد، ولست على استعداد للانزلاق إلى ما يسميه متطرفو الحداثة - قصيدة النثر - كما أننى حريص على عمق التناول للرؤية الشعرية دون أن يؤدى هذا إلى الغموض والإلغاز، ومع حرصى على التشكيل وبناء شعرى على التصوير لا التقرير، فأنا لا أنزلق إلى تداخل خطوط الصورة، أو الوقوف عند ضبابية الحلم كما هو الحال عند السيرياليين.. والتزامى بأن أكون ابن واقعى والمعبر عن عصرى لا يكون على حساب المعايير الفنية الأصيلة، وأنا لا أنكر تفاعلى مع حركة الشعر الحديث بكل معطياتها الإيجابية دون السلبية. واستطيع القول بأننى راض تماماً عن الصيغة الشعرية التى توصلت إليها الآن، وجعلت لى حضورى الخاص

بين شعراء الحداثة.

* والإضاءة الأخيرة جاءت إجابة لسؤال عن دور الموسيقا في تجربتي.

في الحقيقة إن حرصي على بروز التوافق الإيقاعي في شعري يعود إلى إيماني بأن العنصرين الأساسين في التجربة الشعرية هما : التشكيل باللغة والموسيقا، وعن العنصر الأخير فأنا أحاول مع حرصي على أهمية الإيقاع أن أكسر حدته بحيث تبدو القصيدة - لغير العارفين - وكأنها قصيدة نثر ، ومن وسائل كسر حدة الإيقاع : التدوير، واستخدام البحور غير الصافية والتي تتنوع فيها التفعيلات، ومن ذلك تعاملي مع «البحر الطويل» وغيره.

وإذا كان الإيقاع الموسيقي قد أصبح ساريا في نفسي سريان الدم في العروق، فالتكلف بعينه أن أتخلى عنه في تجربتي الإبداعية.

إيضاح لابد منه

يضم هذا الديوان ثمانى وعشرين قصيدة ، اثنتان منها ترجعان إلى بداية تجربتى الإبداعية فى مجال شعر التفعيلة وهما قصيدتا : «الكادحون» «وكما يموت الناس مات» .

أما الأولى فتمثل قيمة تاريخية بالنسبة لى ، لكونها إحدى ثلاث قصائد كانت أول ما نشر من شعر التفعيلة لشعراء مصريين فى مجلة «الثقافة» ، إلى جانب قصيدة لعز الدين اسماعيل وأخرى لصلاح عبدالصبور ، وكان ذلك فى عام ١٩٥٢.

أما الثانية ، فيرجع إليها الفضل فى تأكيد دورى بين شعراء الريادة فى حركة الشعر الجديد ، فقد كتبتها عام ١٩٥٣ ، وكان صداها قويا لدى من استمعوا إليها حين ألقيتها بالجمعية الأدبية بكلية الآداب ، وكنت وقتها طالبا بالسنة الثانية ، غير أن الصدى الأشد لها ، كان حين نشرتها بمجلة «الرسالة الجديدة» عام ١٩٥٥ ، حيث استقبلها عامة الأدباء استقبالاً أعجز عن التعبير عنه .

ولهذا أعيد نشرها فى هذا الديوان، خاصة وأن شباب الأدباء سمع عنها ، ولم يقرأها ، ومن جهة أخرى لأننى سمعت بأذنى من ينسبها إلى غيرى من الشعراء ، بل إن شاعراً مرموقاً ضمن جزءاً منها إحدى قصائده ، دون أن يشير الناشر إلى ذلك ، وقد نوه بذلك ناقد سورى فى مقال نشره بصحيفة «الأسبوع الأدبى» التى تصدر فى دمشق .

واعتزازاً بهذه القصيدة جعلتها عنوان هذا الديوان .

وأخيرا فإن هذه المجموعة تمثّل تجربتى الإبداعية فى مجال شعر التفعيلة فى كل مراحلها ، إذ تتضمن قصائد كتبتها فى الستينيات والسبعينيات ، إلى جانب آخر أعمالى الشعرية .

ولعلى أكون قد أحسنت الاختيار .

١٩٩٤

الحب والسلام

أنت بعثتني..

وحينما أغمضتُ عينياً ،

أستقبلُ الموتا

أتيتني أنتا .

يا منقذي :

من أينَ أقبلتا ؟

أنا كلّ ما أدريه أنّكَ حينما جئتا ،

وطرقتِ بابي..

كُنتُ قد أغمضْتُ عينيًا،

أستقبِلُ الموتا

فبعثتني أنتا .

لما طرقْتَ البابَ ،

كُنتُ أظنّك الموتا ..

تمتمتُ : أهلاً بالخلاصِ أتى !!

مضيتُ لأفْتَحَ البابا

ربّاهُ!!

لا ، لم يكُ الموْتا

هذا الصبوحُ الوجهِ ، هذا المجْتلى سَمْتا !!

ويحيىُ صَوتُكَ دافئَ النبراتِ،

يَشجُبُ ذلك الصمْتا

– هَلاّ سَمَحْتَ لنا ؟!

– يشرِّفُ نورُكَ البيْتا .

ودخلْتَ ..

شاعَ الصحْوُ ،

ذاعَ العطرُ ..

أوْدعَ خَطوُكَ المِغْداقُ كلَّ حنيَّةٍ نبْتا

الزهْرُ فى الدهليزِ ، فى الحجراتِ ،

يطْلعُ أينما سرْتا

وردًا ونسرينًا ،

نَدَىً كُنْتا .

ومكثْتَ عندي مثلما شئْتَنا

ورحلْتَ عنّي وقتما شِئْتا

خلّفْتَ عند رحيلكَ البُرْءَا

وتركْتَ روحَك تَمْلأُ البيْتا

يامُنْقذي :

مِنْ أينَ أقْبلتا ؟!

أنا كلّ ما أدريهِ أنّك حينما جِئْتا

وطرقْتَ بابي ..

كُنْتُ قد أغمضتُ عينيّا ،

أسْتقبلُ الموْتا

فبعثتني أنْتا .

١٩٧٥ م

صور

حين أممتُ المسجدَ ،

كان الكلّ يصلّى

إلاّ هذا الواقف فى الصدر إماما

كان يقول كلاما ،

يلقيه قعوداً وقياما

نفسٌ فارغةٌ من تقوى الله،

ورأسٌ يتفصدُ أرقاما .

٢

لم أكُ أحلمُ أنّى يوماً ما سأراهْ .

هاهو يقبعُ فى زاويةٍ من ميدان التحريرْ.

أقبلتُ عليهِ بكلّ خشوع اللحظهْ.

حين رآنى أقبلُ نحوهْ ،

هبّ سريعاً ،

وتأبّط خُفّيْهِ ،

وألقى ساقيه للريحْ،
- يا بِشْرُ الحافى،
أخبرنى - بالله - متى ستقرُ ؟
متى ستقرُ ؟

٢

فاجأنى السحْرُ الكامُن فى عينيْها
أقبلتُ عليها ،
وأنا مجذوبٌ بالبسمةَ فى شفتيها
لم أكُ أحسبُ أنّ فتاةً ..
تملكُ هذا الحسْنَ ستبسمُ يوماً لي ..
لكنْ حين وصلْتُ إليها ،
خلّتنى ومضتْ .
كان ورائى مَنْ تبسمُ لهْ.

أغسطس ١٩٩٤

القاهرة

الكادحون

الكادحونْ
عادوا إلى أكواخهم عند المغيبْ
ووراءهم ..
قد خلّفوا الحقل الحبيبْ
يتعاقبون..
عادوا ، وفى نظراتهم ذلّ السنينْ
عادوا ، وبين ضلوعهم همّ دفينْ
يتتابعونْ..
واليؤس يبدو فى اختلاجات العيونْ

وأنا أعودْ
متكاسلاً ، مثلى كمثْل العائدينْ
الراكنين لذلّهم مستسلمينْ
مثل الجدودْ..
كانوا كذلك مثْلنا مستعبدينْ

القمحُ غرسهمو ..

ويقتاتون طينْ

جيفٌ ودودْ ..

السوط يلهبهم ، فلا يتكلمونْ

عند الصباحْ

سأبيعُ نعجتىَ الكبيرة والخرافْ

لتكون مهراً للعروسِ ،

وللزفافْ

زين الملاحْ ..

ستكون لى زوجاً ..

أجلْ بعد الحصيدْ

ستكونُ لى إشراقة الفجر السعيدْ

بدرٌ ولاحْ ..

فى ليل ظلمائى ..

فأهلاً بالصباحْ.

شئٌ يلوحْ..

فى عمقِ أعماقى

أجل فجرٌ وليدْ

ينسابُ قلبى كما انساب النشيدْ

أملٌ وروحْ..

نورٌ تفجّر فى غيابات الضلوعْ

رغم الجروحِ ..

أحسّه عطرًا يضوعْ

رغم الجروحْ..

يانفسُ بشراكِ، بذا الصبح الصبوحْ

هذا صياحْ ..

وعويلُ مكلومين .. داهمهم مصابْ..

يالفجيعةِ !!

ماوراءك يا انتحابْ ..

خلف النواحْ

لا .. لا تقلْ..

لا .. لاتقلْ . هذا كثيرْ

لا كنت إن أبلغتنى النبأ الخطيرْ

زينُ الملاحْ !!

ماتتْ ..

متى ؟ عجلْ وقُلْ ..

- عند الصباحْ

أنا لن أبيعْ

تلك الخرافَ ونعجتى ، عند الصباحْ

سنظلّ أنهلُ منك ، ياكأس النواحْ

حتى أضيعْ..

وأذوب ذرات على درب الوجودْ .

حتى أقابلها هناك ..

مع الخلودْ

حيث الربيعْ..

ومغارس الأنوار ، فى الروض البديعْ

١٩٥٢

وكما يموت الناس مات!

وكما يموت الناس ماتْ ...

لا ... لم تنح أرض عليه ، ولا تهاوت شامخات ..

لا ... لم تشيعه الطيور الى القبور ... مولولات ..

وكما يموت الناس مات ..

*

وتقول نجلاء : «وكانْ ...

يضفي على الدار الحنانْ» ...

وتروح تنظر والرجال ...

عبراتهم منحصرات ، والمكان ...

والنعش يخترق الزقاقْ ...

يجتاحه يأس ، وكان ...

*

وتروح تبرق من بعيدْ ...

عينان ، والهم الشديد ...

ويغيبُ غربان هناك ...

والنعش في خطو وئيدْ ...

عبر الأزقة والدروب ...

ينساب ، والصمت المديدْ ...

*

وتذكرت عهدا بعيدْ ...

وحذاء شرطى عنيد ...

وجحافل المتسكعين هناك فى السوق البعيد ..

الزبد يأخذها باسعار الترابْ ..

للسيد المأمور ... «للبيه» المجيد ...

وتروح نجلاء تعد دريهماتْ ...

وتظل تحسب والدموعْ ...

«لو لم أبع فى السوق بالثمن الزهيد ..

لو لم يكن فى الأرض اذناب الطغاة ...

لشريت ما يبغى سعيد» ...

وتروح تبكى ، والهموم محدقاتْ ..

*

وتذكرت عهد المصحة ، والقطارْ ...

وذهابها فى كل اسبوع هناكْ ...

السلة العجفاء فى يدها تنوحْ ...
البرتقال بها ، وأرغفة صغار ...
وهناك فى جوف المصحة والرفاقْ ...
يحيا ، وليل اليأس يعقبه نهار ...

*

وتظل تنحدر السنون ، ولا شفاءْ ...
والحقل يشمله اصفرار ...
والنعجة البلهاء تزعق فى الفضاء ..
والفاس يرقد فى انكسارْ ...
وبهيمة شوهاء يعلوها ارتخاء ...
وتظل تنحدر السنون ، ولا شفاءْ ...

*

لا ... لم يلح فجر ، ومات ...
ومضى كما ذهب الرفاق ...
عبر الطريق ، بلا حياة ...
لا ... لم تنخ أرض عليه ، ولا تهاوت شامخات ..
وكما يموت الناس ... مات ...

١٩٥٢ - شبين القناطر

رابعا :

اللغويات

• النحـــو

من كتاب " الدراسات اللغوية "

تأليف :

الدكتور محمود فهمى حجازى

الدكتور محمد أبو الفتوح شريف

• من كتاب " الزاهر " لابن الأنبارى

الوحدة الأولى

الحروف النواسخ

أولا = إن واخواتها

١ – إن واخواتها مجموعة من الأحرف ، وهى :
إنّ ، أنّ ، كأنّ ، لكن ، ليت ، لعل . وهى ستة ، تشترك فى أثرها الاعرابى فى الجملة الاسمية . تنصب إنّ المبتدأ ويسمى اسمها ، وترفع الخبر ويسمى خبرها . وتعمل أخواتها العمل النحوى نفسه ، ولهذا تعرف بالحروف النواسخ . تختلف دلالات هذه الأحرف على النحو التالى :

الحرف الناسخ	المثال	الدلالة
إنّ	إنّ مصرَ دولةٌ عربيةٌ افريقيةٌ	التأكيد
أنّ	علمت أنّ اخى قد نجح	التأكيد والربط
كأنّ	كأنّ العلماء ورثةُ الأنبياء	التشبيه
لكنّ	بدأ المطر ، لكنّ الشمسَ طالعة	الاستدراك
ليت	ليتَ الشبابَ دائم	التمنى
لعلّ	لعلّ الصديقَ يعود قريبا	الترقب

٢ – النمط الأساسى لجملة إنّ وأخواتها أن تتكون الجملة على النحو التالى :

إنّ [أو إحدى اخواتها] + اسمها المنصوب – خبرها المرفوع

﴿ إنَّ الساعةَ آتيةٌ ﴾ سورة طه – ١٥

إن : حرف ناسخ ينصب الاسم ويفيد التوكيد .
الساعة: اسم إنّ منصوب بالفتحة الظاهرة .
آتية : خبر إن مرفوع بالضمة الظاهرة .

﴿كأنهم خُشُبٌ مُسَنَّدةٌ﴾ سورة المنافقون - ٤

كأن : حرف ناسخ يفيد التشبيه .

هم : ضمير مبنى على السكون فى محل نصب اسم كان .

خشب : خبر كأن مرفوع بالضمة الظاهرة .

مسندة : صفة لخشب مرفوعة بالضمة الظاهرة .

﴿لعلَّ الساعةَ قريبٌ﴾ سورة الشورى ١٧

لعل : حرف ناسخ يفيد الترقب .

الساعة : اسم لعل منصوب بالفتحة الظاهرة

قريب : خبر لعل مرفوع بالضمة الظاهرة .

ملاحظة لغوية :

كلمة قريب بوزن فعيل . استخدمت للمؤنث بغير تاء . ونجد هذا أيضا فى الآية الكريمة ﴿وقالت عَجُوزٌ عقيم﴾

٣ - قد يكون خبر إنّ وأخواتها جملة فعلية أو إسمية .

إن الأديب لايكتفى بتصوير خواطره

إن : حرف ناسخ ينصب الاسم ويفيد التوكيد

الأديب : اسم إن منصوب بالفتحة الظاهرة .

لا : حرف نفى

يكتفى : فعل مضارع مرفوع وفاعله مستتر

والجملة الفعلية فى محل رفع خبر إن .

إنّ التاجر أعماله كثيرة

إنّ : حرف ناسخ ينصب الاسم ويفيد التوكيد

التاجر : اسم إن منصوب بالفتحة الظاهرة .

أعماله : مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة . والهاء مضاف إليه .

كثيرة : خبر مرفوع بالضمة الظاهرة

والجملة الاسمية فى محل رفع خبر إن

٤ - يجوز تقديم خبر إن وأخواتها على اسمها فى حالتين محددتين . إذا كان الخبر ظرفا أو جارا ومجرورا . وبذلك يصبح نمط الجملة =

إنّ [أو إحدى أخواتها] - خبرها المرفوع - إسمها المنصوب

﴿ إنَّ لدينا أنكالاً ﴾ سورة المزمل ١٢

﴿ إنَّ مع العُسر يُسْرا ﴾ الشرح ٦

إنَّ في المصنع عمالَه

وهنا نجد تأخير اسم إنَّ (انكالاً ، يُسْرا ، عمالَ) ، لم يغير وظيفته في الجملة ولم يغير حالته الاعرابية ، وهنا موضع للخطأ ينبغي الانتباه إليه :

إنَّ ثمة مشكلاتٍ تواجه المدرس

إن : حرف ناسخ ينصب الاسم ويفيد التوكيد .

ثمة = ظرف مكان مبني على الفتح ، خبر مقدم

مشكلات = اسم إن مؤخر منصوب بالكسرة الظاهرة

ملاحظة لغوية =

ينبغي عدم الخلط بين ظرف المكان ثَمَّ و ثَمَّة بمعنى هناك . وحرف العطف ثُمَّ .

لكنَّ هناك شرطاً لابُدَّ منه

لكنَّ حرف ناسخ ينصب الاسم ويفيد الاستدراك .

هناك ظرف مكان ، خبر مُقدم .

شرطاً : اسم لكن مؤخر منصوب بالفتحة الظاهرة .

د - لام الابتداء واللام المزحلقة

تدخل اللام على اسم إنَّ وتسمى باسم لام الابتداء . وهي لام تؤكد المعنى وتستخدم لذلك مع الحرف الناسخ إنَّ تدخل هذه اللام على اسم إنَّ المؤخر لتأكيد المعنى ، وليس لها اثر إعرابي .

﴿ إنَّ في ذَلِكَ لَعِبرةً لمن يَخشى ﴾ سورة النازعات ٢٦

إنَّ حرف ناسخ ينصب الاسم ويفيد التاكيد

في ذلك : جار ومجرور خبر مقدم .

لعبرة : اللام لام الابتداء ، وعبرة اسم إنَّ منصوب بالفتحة الظاهرة .

تدخل اللام أيضا على خبر إن . وعلى ضمير الفصل . وتسمى هذه اللام باللام المزحلقة وليس لها عمل إعرابي .

﴿ إنَّ رَبِّي لَسَمِيعُ الدُّعاءِ ﴾ سورة ابراهيم ٣٩

إن : حرف ناسخ ينصب الاسم ويفيد التاكيد

ربي : رب اسم إنَّ منّصوب بحركة مقدرة منعاً من ظهورها إشتغال المحل بحركة المناسبة ، والياء مضاف إليه .

لـ : اللام المزحلقة لاعَمَلَ لها .

سميعُ = خبر إنَّ مرفوع بالضمة الظاهرة .

الدعاء : مضاف إليه مجرور بالكسرة .

أمثلة أخرى :

﴿ واللّهُ يَعْلَمُ إنَّكَ لَرَسُولُهُ ﴾ سورة المنافقون ١

﴿ وإنَّ رَبَّكَ لَيَعلَمُ ﴾ سورة النمل ٧٤

﴿ وإنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيم ﴾ سورة القلم ٤

﴿ وإنَّا لَنَحنُ نُحيِي ونُميتُ ﴾ سورة الحجر ٢٣

﴿ إنَّ هَذا لَهُوَ القَصَصُ الحَقُّ ﴾ سورة آل عمران ٦٢

* * *

التدريبات

١ - استخرج إسم إنَّ واخواتها مما يأتى واعربه :

أ - ﴿ إنَّا انزلناهُ فى ليلةِ القَدْرِ ﴾ القدر ١

ب - ﴿ اعلَمُوا أنَّ الله شديدُ العِقاب ﴾ المائدة ٩٨

جـ - إن ثمةَ فروقاً دقيقة بينَ دَلالاتَ الكلمات

د - لكنَّ أول هذه الكتب كانَ عَن المسرح .

٢ - اضبط مايأتى بالشكل الكامل :

قال ابراهيم عبد القادر المازنى : إن الدكتور طه حسين قصصى بارع واديب وروائى من الطبقة الرفيعة ، وانه خير للادب العربى فى رأيى ان ينضو عنه بردة العلم ويتناول قلم القصاص .

وقال سامى الكيالى "،إن فى طبيعة طه حسين هذه النزعة القصصية التى لاتتحدث عن شىء إلا استهوت قارئه وسحرته سحرا يسيطر على كل حاسة فيه "

٣ - أدخل إنَّ او إحدى أخواتِها عَلىَ الجُملِ التالية :

أ - انت مدرس جاد وهو إدارى دقيق .

ب - مهندس المشروع طموح إلى تنفيذه بدقة .

ج - فيك شحم وعندك إباء .

د - عنده كتُب كثيرة

هـ - للعامل حق مكتسب فى الربح .

و - على الطلاب العمل الجاد لاتقان المقرر

٤ - حَوِّل الجمل التالية إلى المثنى :

أ - إنَّ التاجرَ مسافر ، ولكن ابنته تقوم بأعماله .

ب - لعل المرحلة القادمة تحقق مانأمله .

جـ - ليت هذه الصحيفة تلتزم الدقة .

٥ - استخرج خبر إن واخواتها مما يأتى واعربه :

أ - مصدر هذا الغرور أن الأجيال الناشئة تتصرف كأنها تعرف مالم يعرفه الأولون .

ب - أرجح التوجيهات لأصل هذه الكلمة أنها من بقايا لغة الدواوين .

ثانيا : همزة إن كسرها وفتحها

توضح المواضع التالية الفروق الأساسية لاستخدام إن بكسر الهمزة وأن بفتحها

١ - مواضع كسر همزة إن

كلمة إن لها صدر الجملة ، ومن ثم تكون همزة إن مكسورة في المواضع المناسبة لذلك . ونبينها مايأتي :

أ) تكسر همزة إن في ابتداء الكلام :

﴿ إِنَّ في ذلك لَعِبرةً لِمَن يَخْشَى ﴾ النازعات ٢٦

﴿ إِنَّا أعطيناك الكَوْثَرَ ﴾ الكوثر ١

ب) تكسر همزة إن بعد الكلمات : قال . يقول . قل .

ويتضح هنا أن مابعد القول دلالة جديدة في سياق الكلام :

﴿ قال إنِّي عَبْدُ الله ﴾ مريم ٣٠

﴿ ومن يقُل منهم إنِّي إلَهٌ من دُونِهِ فذلك نَجزِيه جَهَنَّم ﴾ الأنبياء ٢٩

ج) تكسر همزة إن بعد فعل الأمر وبعد النداء ، وذلك لأن مابعدها يُعد جملة جديدة

تقدم . إن الاقدام ضروري في هذا الموقف .

ياأخي إنك على حق في إصرارك على السلوك القويم

د) كلمة ألا حرف يفيد التنبيه والاستفتاح ، ولهذا تكسر إن بعدها

﴿ ألَا إِنَّ أولياءَ الله لَاخَوْفٌ عَليهم ﴾ يونس ٦٢

هـ) تكسر همزة إن بعد كلمة حيثُ ، فالتركيب الصحيح : حيث إن ، وذلك لأن مابعد حيث جملة كاملة .

قال طه حسين : " ولكن ابن الرومي لم يكن يريد أن يمدح صاحبه ، ولا أن يتملقه ببراعته في لعب الشطرنج من حيث إنه بارع ماهر .

و) تكسر همزة إن في مواضع تتطلب تأكيد المعنى . يتضح هذا في جواب القسم .

﴿ حمٓ . والكتاب المُبين . إنَّا أنزلناهُ .. ﴾ الدخان ١ - ٣ .

ز - تكسر همزة إن قبل اللام المعلقة (المزحلقة) وهى اللام الداخلة على الخبر لتأكيد المعنى :

﴿ والله يَعلمُ إنك لرسولُهُ والله يشهدُ إنَّ المنافقينَ لَكَاذِبُون ﴾ المنافقون ١

٢ - مواضع فتح همزة أن

تفتح همزة أن فى مواضع تتفق فى إمكان تحويل أن ومابعدها إلى مصدر . ومعنى هذا وجوب فتح همزة أن إذا صح أن يسد المصدر مد أن واسمها وخبرها . وتفصيل ذلك مايأتى :

أ - تفتح همزة أن عندما تعرب مع مابعدها فاعلا أو نائب فاعل ، أى تكون أن ومابعدها بمثابة مصدر يعرب فاعلا أو نائب فاعل :

﴿ أوَ لَمْ يَكفِهِم أنَّا أنزلنَا ﴾ العنكبوت ٥١

بمعنى : أو لم يكفهم إنزالنا .

﴿ وأوحىَ إلى نوح أنه لن يؤمنَ من قومكَ إلاَّ من قدْ آمن .... ﴾ هود ٣٦

بمعنى : أوحى إلى نوح عدم ايمان بعض قومه ...

ب - تفتح همزة أن عندما تعرب مع مابعدها فى موضع رفع بالابتداء

﴿ ومن آياتِهِ أنَّكَ ترى الأَرضَ خاشِعَةً ﴾ فصلت ٣٩

بمعنى ومن آياته رؤية الأرض

جـ - تفتح همزة أن عندما تقع مجرورة بالحرف أو بالاضافة .

﴿ ذلك بأنَّ الله هو الحَقُّ ﴾ الحج ٦

د - تفتح همزة أن إذا وقعت مفعولا به لغير القول . فالقول له قاعدة خاصة . وفى غير هذا فان همزة أن تفتح اذا وقعت مفعولا به

﴿ ولاَ تخافون أنَّكُم أشركتم باللهِ ﴾ الانعام ٨١

بمعنى ولاتخافون إشراككم .

هـ - تفتح همزة أن إذا وقعت خبرا لاسم معنى . وتكسر إذا وقعت خبرا لاسم علم

- اعتقادى انه سيقوم بعمله خير قيام .

رأيه اننا سنتمكن من التغلب عن المشكلات المؤكد انه تجاوز الحدود :

قارن : - علىّ ، إنه فاضلٌ .

عمر ، إنه عادلٌ .

و - تفتح همزة أنّ مع التراكيب التالية : لولا أن ، لو أنَّ ، إلاَّ أنَّ ..

التدريبات

١ - ضع الحركة الصحيحة لكلمة انّ فى الجمل الآتية :

ا - قال انه ممثل الطلاب .

ب - اعتقادى انه غير صادق .

جـ - ابراهيم انه أفضل المهندسين .

د - سررت بانك نفذت مشروعك .

هـ - الا ان هذا العمل يستحق التقدير .

٢ - علل كسر همزة إنّ فيما يأتى :

أ - ﴿ إنَّ اللهَ لايخلفُ الميعَادَ ﴾ الرعد ٣١

ب - ﴿ قُل إنَّ رَبى يقذفُ بالحق .... ﴾ سبأ ٤٨

جـ - ﴿ قُل إنما أنا بشرٌ مِثلكم ... ﴾ الكهف ١١٠

د - زادت الديون حيث إن التنفيذ لم يكن دقيقا .

هـ - ﴿ واللهُ يَعلَمُ إنّكَ لَرَسُولُهُ ... ﴾ المنافقون ١

٣ - علل فتح همزة أن فيما يأتى :

ا - ﴿ قُل أُوحِيَ إلىَ أنَّهُ استَمَعَ نَفَرٌ من الجِنّ ﴾ الجن ١

ب - ﴿ وَمن أياتِهِ أنّكَ ترى الأرضَ خاشعةً ... ﴾ فصلت ٣٩

جـ - أعجبنى أن الجامعة هناك تنهض بمهام البحث العلمى .

د - ﴿ ولاَتَخافُونَ أنَّكم أشرَكتُم .. ﴾ الأنعم ٨١

٤ - أدخل إن ، أو : أن ، على الجمل الآتية وأكمل مايلزم :

ا - هو عائد من العمل بالخارج .

ب - هى مهتمة برعاية طفليها .

جـ - أنت تستطيع النهوض بالعمل .

د - هما يستعدان لبدء العام الدراسى

هـ - هم يتعاونون فى تنفيذ المشروع .

و - الفلاحات يساعدن أزواجهن فى الزراعة .

ز - الصحافة فى بعض دول العالم حرة

ح - سرعة الغضب من أسوأ الخصال

ط - فى هذا الموضوع مشكلتان أساسيتان

ثالثا : إهمال إن وأخواتها

هناك حالتان أساسيتان لاهمال إن وأخواتها أى لعدم عملهما وعدم تأثيرهما فى النهايات الاعرابية فى الجملة ، وهو مايسميه النحاة باسم الاهمال .

١ - التخفيف

أ - المقصود بالتخفيف هنا عدم تشديد النون فى الحروف النواسخ ، إنّ حرف ناسخ يعمل فينصب الاسم ، أما إن المخففة فهى مهملة لاتعمل نحويا . وعند تخفيف إن وكأن ولكن . فالأكثر إهمالها :

﴿ ولكِنْ الله قَتَلَهُم ... ﴾ الانفال ١٧

لكن : حرف يفيد الاستدراك ، مهمل لاعمل له

الله : مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة

قتلهم : قتل فعل ماضى والفاعل ضمير مستتر ، وهم مرفوع به والجملة الفعلية فى محل رفع خبر .

أمثلة أخرى :

﴿ وإن كُلٌّ لمَّا جَميعٌ لَدَينا مُحضَرُونَ ﴾ يس ٣٢

﴿ إن كُلُّ نَفسٍ لمَّا عليها حافظ ﴾ الطارق ٤

ب - عند تخفيف أن يبقى عملها ويحذف اسمها وهو ضمير الشأن ، أما خبرها فيكون جملة :

﴿ وآخِرُ دعواهم أن الحمدُ لله رب العالمين ﴾ يونس ١٠

والتقدير أنه الحمد لله ، والهاء هنا ضمير الشأن

﴿ والخامِسةَ أَنْ غَضَبَ اللهِ عليها .... ﴾ النور ٩

والتقدير أنه غضب الله عليها

﴿ وَأن لَّيسَ لِلإنسَانِ إلا مَاسَعَى ﴾ النجم ٣٩

والتقدير أنه ليس للانسان

﴿ أيحسبُ أن لَن يَقدِرَ عليه أحدٌ ﴾ البلد ٥

والتقدير أيحسب أنه .

﴿ وقد نَزَّلَ عليكم في الكتابِ أن اذا سَمِعتُم آياتِ اللهِ يُكفَرُ بها ... ﴾ النساء ١٤٠

والتقدير أنه إذا .

﴿ أن لو نَشاءُ أصبناهم بذُنُوبِهِم ﴾ الأعراف ١٠٠

والتقدير أنه لو نشاء .

﴿ عَلِمَ أن سيكونُ منكُم مَرضَى .. ﴾ المزمل ٢٠

والتقدير علم أنه سيكون

٢ - إنما . أنما . كأنما . لكنما

تتصل ما بإن وأخواتها فتتكون كلمات مركبة جديدة

إن	+	ما	=	إنما
أن	+	ما	=	أنما
كأن	+	ما	=	كأنما
لكن	+	ما	=	لكنما
ليت	+	ما	=	ليتما

وليس لهذه الكلمة المركبة أثر نحوي . ولهذا سميت ما في هذا التركيب بمصطلح ما الكافة . لأنها كفت هذه الحروف عن العمل

﴿ قُل إنَّما أنا بشرٌ مِثلُكُم ﴾ الكهف ١١٠

إنما : أداة مركبة من حرف التوكيد إن وما الكافة . ولاعمل لها .
أنا : ضمير مبني في محل رفع مبتدأ .
بشر : خبر مرفوع بالضمة الظاهرة .

* * *

تدريبات

١ - ألحق كل حرف ناسخ بما الكافة ثم اضبط ركني الجملة بعده:

أ - إن ثمرة العمل النجاح في الحياة.

ب - كأن المصنع خلية نحل.

جـ - ليت الحقيقة تتضح أثناء هذا البحث

٢ - احذف ما الكافة من الجمل الآتية واضبط كل الجملة وأعربها:

أ - كأنما التدين طبيعة في الإنسان.

ب - ليتما الشعوب تنال حريتها.

جـ - كأنما العمل من أجل بناء الحضارة ضرورة بقاء.

٣ - صحح الجمل التالية واضبطها بالشكل الكامل

أ - اعتبروا إن الأستاذ شديدا التدقيق في القراءة.

ب - لعل في هذا القانون الجديد حل حقيقي لمشكلتهم

جـ - قال أن العلم طريق التقدم

د - حل الوكيل محل المدير حيث أنه سافر.

هـ - أنما هذا الطالب مجتهدا

و - ولكنّ للأدباء قلوب تشعر وعقول تفكر وضمائر تتألم ونفوس تربى على أقل تقدير أن تأبى الضيم

٤ - أعرب ما يأتي

أ - ﴿ وحسبوا أن لاتكون فتنة ﴾ المائدة ٧١

ب - ﴿ إنما الله إله واحد ﴾ النساء ١٧١

٥ - اضبط النص الآتي ضبطا كاملا

كتب يعقوب صروف (١٨٥٢ - ١٩٢٧) : " إن تهذيب الأخلاق أهم جدا من تثقيف العقول ، وهذا التهذيب يقتضي أن يكون المعلم على خلق عال لايكذب ولايرائي ولايداهن . مترفعا عن الدنايا . يستعمل الشدة في محلها واللين في محله - فإذا كان كذلك سهل عليه أن يهذب أخلاق تلاميذه لأنهم يصيرون يقتدون به ويهابونه ويحبونه ".

رابعا : لا الناهية ولا النافية

هناك عدة استخدامات للحرف لا ، وقد وضع النحاة لذلك مصطلحات متعددة دالة على الوظائف المختلفة له ، اهمها : لا الناهية ، ولا النافية ، ولا النافية للجنس .

١ - لا الناهية :

تدخل لا الناهية على الفعل المضارع فتجزمه ، اى أن النمط الاساسى للتركيب يتكون على النحو التالى :

لا الناهية + فعل مضارع مجزوم

﴿ لاتحزن إن الله معنا ﴾ التوبة ٤٠

لا: حرف نهى وجزم

تحزن : فعل مضارع مجزوم بلا الناهية وعلامة جزمه السكون

﴿ ولاتمش فى الأرض مرحا ﴾ الاسراء ٣٧

لا : حرف نهى وجزم

تمش : فعل مضارع مجزوم بلا النافية وعلامة جزمه حرف العلة .

وعندما تستخدم لا فى التركيب السابق لغرض الدعاء لأن يكون الخطاب إلى الله عز وجل ، فتسمى باسم لا الدعائية .

﴿ لاتؤاخذنا ﴾ البقرة ٢٨٦

لا : لا الدعائية حرف جزم

تؤاخذ : فعل مضارع مجزوم بلا الدعائية وعلامة جزمه السكون .

٢ - لا النافية

تدخل لا النافية على جمله اسمية ، تليها عبارة معطوفة تابعة ، اى أن النمط الاساسى للتركيب يتكون على النحو التالى :

لا النافية + جملة اسمية + واو + لا + معطوف

لا العامل مهمل ولا الزارع .
لا : حرف نفى مهمل .
العامل : مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة .
مهمل : خبر مرفوع بالضمة الظاهرة .
ولا : الواو حرف عطف ولا حرف نفى مهمل .
الزارع : معطوف على المبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة (أو : مبتدأ محذوف الخبر)

أمثلة أخرى :
لا علىّ فى الحقل ولا محمد
لا فى بلادنا مستعمر ولا دخيل

وفى هذه الحالة يجب تكرار لا وهى هنا حرف نفى مهمل ليس له عامل إعرابى ، والجملة بعدها اسمية تتكون من مبتدأ وخبر

٣ - لا النافية للجنس

تستخدم لا النافية للجنس للتعبير عن النفى الشامل العام ، ويعبر عنه بأن يكون اسم لا نكرة ، فاذا قلنا لا إنسان مخلد فان النفى هنا يشمل كل إنسان ، ولهذا تسمى لا فى هذا التركيب بمصطلح لا النافية للجنس ويتكون النمط الأساسى الأول لجملة لا النافية للجنس على النحو التالى :

لا النافية للجنس + اسم لا النكرة المبنى فى محل نصب - خبر لا النكرة المرفوع

لاحولَ ولاقوةَ إلا بالله
لاخلافَ بيننا فى هذا الموضوع
لاشك فى هذا الأمر

يتضح من الأمثلة السابقة أن لا تكون نافية للجنس إذا كان اسمها نكرة ، ولابد أن يكون اسمها مقدما على خبرها وفق الترتيب العادى دون تقديم أو تأخير .

يبنى اسم لا النافية للجنس على ماينصب به ، ويتضح ذلك من إعراب الجمل التالية :

لا مدير فى المدرسة .
لا : نافية للجنس
مدير : اسم لا مبني على الفتح فى محل نصب .
فى المدرسة : جار ومجرور ، فى محل رفع خبر لا .

لا مجتهدات راسبات

لا: نافية للجنس

مجتهدات: اسم لا مبني على الكسر في محل نصب

راسبات: خبر لا مرفوع بالضمة الظاهرة.

يتكون النمط الأساسي الثاني لجملة لا النافية للجنس على النحو التالي:

لا النافية للجنس + اسم لا المضاف أو الشبيه بالمضاف المنصوب + خبر لا المرفوع

الفرق بين النمطين الأول والثاني أن اسم لا في النمط الأول نكرة مبني. ولكن اسم لا في النمط الثاني نكرة منصوب وهو يقبل التنوين إن كان شبيها بالمضاف:

لا طالب علم يضيع وقته.

لا طالبا علما يضيع وقته

لا: نافية للجنس

طالب (طالبا): اسم لا منصوب بالفتحة

٤ - يجوز حذف خبر لا النافية للجنس إذا علم وهناك تراكيب لغوية كثيرة تستخدم لحذف خبر لا النافية للجنس

* لا ضير * (الشعراء ٥٠)

هذا أمر لاشك

هي الأولى لامراء

هم الناجحون لاجدال

والمقصود لاضير علينا ولاشك في ذلك ولا مراء في ذلك ولاجدال في ذلك. أما التعبير لابأس عليك، فيختصر بحذف الخبر لابأس. أو بحذف الاسم فيقال لاعليك.

* * *

التدريبات

١ – حدد في الجمل التالية اسم لا وأعربه :

أ – لاخير في طالب يتهاون في التكوين الثقافي المتوزان .

ب – لاشهداء مجهولون في هذه المعركة .

ج – لافتيات نلن الجوائز في المسابقة .

د – لابأس مع الحياة .

هـ – اللهم لا شماتة .

٢ – عين نوع لا في الجمل التالية :

أ – لانهضة مع الجهل .

ب – لاتنازعوا فتفشلوا .

ج – لاشك في تفوقه .

د – لاتحزن إن الله معنا .

٣ – كون الجمل التالية من جديد باستخدام لا النافية للجنس

أ – لاتتحقق الرفاهية بغير عمل

ب – ليس في مصر سادة ولا عبيد .

ج – لا تكون عدالة دون قوانين .

د – لن تطبق الديمقراطية إلا في ظل المساواة .

٤ – بيِّن نوع لا فيما يأتي وأعرب مابعدها

﴿ لايكلف الله نفسا إلا وُسْعَها . لها ماكسبت وعليها ماكتسبت . ربنا لاتؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا . ربنا ولاتحمل علينا إصرا كما حملته على الذين من قبلنا . ربنا ولا تحملنا مالاطاقة لنا به ﴾ البقرة ٢٨٦

الوحدة الثانية

فى المنصوبات

تقتصر هذه الوحدة – فى المقام الأول – على المنصوبات التى يتضمنها مقرر هذه المرحلة ، وهى : الاستثناء ، والحال ، والتمييز ، وتعدد المفعول به الأفعال التى تنصب مفعولين .

أولا : الاستثناء

الاستثناء تركيب نحوى يعبر عن التحفظ ، فالمستثنى يخالف فى الحكم ماقبله وهو المستثنى منه .

١ - الاستثناء الموجب

هو الاستثناء الواقع فى جملة غير منفية ذكر فيها المستثنى منه . وهو واجب النصب

جاء المدرسون إلا عليا .

رأيت كلَّ الزملاء إلا عليا .

اتفقت مع الأصدقاء إلا عليا

إلا : حرف استثناء

عليا : مستثنى منصوب بالفتحة الظاهرة .

٢ - الاستثناء المفرغ

هو الاستثناء الذى لم يذكر فيه المستثنى منه . وهنا يعرب المستثنى على حسب مايقتضيه العامل الذى قبله فى الجملة ، كما لو كانت إلا غير موجودة . وفى الاستثناء المفرغ لا عمل لـ (إلا) ، وشرطه أن يكون الكلام غير ايجاب :

﴿ مامحمد إلا رسول ﴾ آل عمران ١٤٤

ما : حرف نفى

محمد : مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة

إلا : حرف استثناء ملغى .

رسول : خبر مرفوع بالضمة الظاهرة .

﴿ فهل يُهْلَكُ إلا القومُ الفاسقون ﴾ الأحقاف ٣٥

القوم : فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة .

﴿ ولاتقولوا على الله إلا الحقَّ ﴾ النساء ١٧١

الحق : مفعول به منصوب بالفتحة .

﴿ لم يلبثوا إلا عَشِيَّةً أو ضحاها ﴾ النازعات ٤٦

عشية : ظرف زمان منصوب بالفتحة الظاهرة

٣ - الاستثناء بغير وسوى

غير وسوى اسمان ، يثبت لهما إعراب ماللاسم الواقع بعد إلا - أما مابعدها فيكون مضافا إليه :

لايقع في السوء غيرُ فاعله

غير : فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة

فاعله : مضاف إليه مجرور بالكسرة والهاء مضاف إليه

حضر الطلاب غيرَ عليّ

غير : مستثنى منصوب بالفتحة الظاهرة

عليّ : مضاف إليه مجرور بالكسرة

لا اتبع غيْرَ الحق

غير : مفعول به منصوب بالفتحة

الحق : مضاف إليه مجرور بالكسرة

ولاتظهر علامات الاعراب على (سوى) ، بل تقدر فيها الحركات على الألف للتعذر .

٤ - كلمات الاستثناء خلا وعدا وحاشا

يجوز في المستثنى بخلا وعدا وحاشا أن يكون مجرورا أو منصوبا ، الجر على أنها حروف جر ومابعدها مجرور بها . والنصب على أنها أفعال تتطلب مفعولا به .

حضر الطلابُ عدا زيداً

أو : حضر الطلاب عدا زيدٍ

- عدا : فعل ماضى مبنى على الفتح المقدر فاعله ضمير مستتر تقديره هو ، أى المعنى عدا الأمر زيدا

زيدا : مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة

أو - عدا : حرف جر مبنى على السكون

زيد : مجرور بعدا وعلامة جرة الكسرة الظاهرة.

يجب نصب المستثنى بعد الأدوات :

ماعدا : وخالا ، وماحاشا ، وهي أدوات مركبة من ما المصدرية والفعل :

حضر المدرسون ماعدا حسنًا

او : حضر المدرسون ماخلا حسنا

د - الاستثناء بكلمة : بَيْدَ

كلمة بَيْدَ اسم منصوب دائما على الاستثناء . تأتي بعده كلمة أن :

هو ذكي بيد أنه بخيل

بيد : اسم منصوب على الاستثناء

أن : حرف نسخ

الهاء : ضمير مبني على الضم في محل نصب اسم أن

بخيل : خبر أن مرفوع بالضمة الظاهرة

* * *

التدريبات

١ – استخرج المستثنى مما يأتي وأعربه :

أ – ﴿ فسجد الملائكة كلهم أجمعون إلا إبليس ﴾

ب – ﴿ فلبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاما ﴾

جـ – ﴿ فشربوا منه إلا قليلا منهم ﴾

٢ – ضع ما بين قوسين ضبطا صحيحا وأعربه

أ – إنه كثير المال (بيد) أنه بخيل

ب – إنه كثير السفر ( ) إلا أنه قليل المعرفة

٣ – حوّل المستثنى إلى صيغة المثنى

أ – حضر المدرسون إلا مدرسا

ب – ماجاء اليوم إلا مدرس

ج – نجح الفصل كله عدا تلميذ

٤ – أعرب البيت الآتي لشوقي

قد يهون العمر إلا ساعة

وتهون الأرض إلا موضعا

٥ – صحح الجمل الآتية واضبطها

أ – حضر التلاميذ إلا خالد

ب – ماحضر إلا وليد

ج – يهدد الانفجار السكاني العالم عدا الدول المتقدمة

د – مانال الجائزة إلا طالبين

هـ – هذه القصة صغيرة جدا ، لاتتجاوز عشر من فصول المجلات إلا قليل

ثانيا : الحال

الحال أحد المنصوبات ، وكلمة الحال تذكر وتؤنث ، يقال هذ الحال وهذه الحال .

١ - الحال المبينة للهيئة

هى الحال التى لايستفاد معناها بدون ذكرها :

﴿ فخرج منها خائفا ﴾ القصص ٢١

خائفا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة .

والحال هنا تبين هيئة الفاعل وقت حدوث الفعل

﴿ انزل إليكم الكتابَ مُفصَّلا ﴾ الأنعام ١١٤

مفصلا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة ، والحال يبين هنا هيئة المفعول به (الكتاب) وقت حدوث الفعل .

٢- الحال المؤكدة لصاحبها

وهى الحال التى تؤكد دلالة خاصة بصاحبها : جاء الناسُ قاطبةً

قاطبة = حال منصوب بالفتحة الظاهرة .

حضر الرجال طُرًا

طرا = حال منصوب بالفتحة الظاهرة .

٣ - الحال المؤكدة لعاملها

المقصود بعامل الحال الفعل ، وهنا يكون الحال والفعل داخلين فى مجال دلالى واحد ، والحال يؤكد أو يحدد دلالة الفعل :

﴿ وازلفت الجنةُ للمتقين غَيْرَ بعيد ﴾ ق ٣١

العامل هنا الفعل ، والحال تؤكد معنى الفعل لأن الفعل (أزلف) والحال (غير بعيد) يعنيان القرب والتقريب وعدم البعد .

(فتَبَسَّمَ ضَاحكاً) النمل ١٩

الفعل تبسم أكده الحال ضاحكا ، وكلاهما فى مجال دلالى واحد .

(ولى مُدْبراً) القصص ٣١

والحال مدبرا يؤكد الفعل ولى ، وكلاهما فى مجال دلالى واحد .

﴿ ولا تَعْثَوْا في الأرض مفْسِدِين ﴾ البقرة ٦٠

الفعل عثا يعثو يعني افسد وهو مؤكد بالحال مفسدين وكلاهما في مجال دلالي واحد .

٤ - صاحب الحال

صاحب الحال هو ماكان الحال وصفاً له في المعنى . فالحال قد يكون للفاعل أو المفعول أو المضاف إليه :

أبرق القائد معلنا النصر .

القائد : فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة وهو صاحب الحال

معلنـــا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة

﴿ ولما جاءهم رَسولٌ من عند الله مُصَـدِّقا ﴾ البقرة ١٠١ (قراءة)

كتاب : فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة وهو صاحب الحال

مصـــدقا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة

سيق المجرمُ مكبَّلا بالقيود

المجرم : نائب فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة وهو صاحب الحال

مكبـــلا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة .

شاهدت اللاعبين كافةً

اللاعبيـن : مفعول به منصوب بالياء

كافـــةً : حال منصوب بالفتحة الظاهرة

﴿ أيحبُّ أحَدُكم أن يأكُلَ لَحْمَ أخِيهِ مَيْتاً ﴾ الحجرات ١٢

الهـــاء : مضاف إليه وهو صاحب الحال .

ميتـــــاً : حال منصوب بالفتحة الظاهرة .

٥ - تعدد الحال

من انماط تعدد الحال وروده في التركيبين التاليين :

إما .... وإما ....
لا .... ولا ....

﴿ إنّا هدَيْناهُ السبيلَ إمّا شاكرا وإمّا كفوراً ﴾ الانسان - ٣

إمـــــا = حرف تفصيل

شاكـــرا = حال منصوب بالفتحة الظاهرة

وإمـــــا = الواو حرف عطف . وإما حرف تفصيل
كفـــورا = حال منصوبة بالفتحة الظاهرة .
ينفق العاقل انفاقه لامبذراً ولا مقتراً
لا : حرف نفي
مبـــذرا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة
ولا : الواو حرف عطف . ولا حرف نفي
مقـــترا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة

٦.- الحال الجملة

قد تعرب الجملة حالا وهناك قاعدة تقول إن الجمل بعد المعارف أحوال وبعد النكرات صفات .

ولابد من اشتمال جملة الحال على رابط يربطها بما قبلها . والرابط هو الواو ، أو الضمير ، أو الواو مع الضمير .

« لئن أكله الذئب ونحن عصبة إنا إذا لخاسرون » جملة نحن عصبة حال والرابط هنا الواو

(وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو) البقرة ٣٦ الجملة بعضكم لبعض عدو حال . والرابط هنا الضمير .

دخلوا بلدهم وهم منتصرون

الجملة هم منتصرون حال والرابط هنا الواو مع الضمير .

٧ - الحال شبه الجملة

تتألف شبه الجملة من جار ومجرور ، أو ظرف أو مضاف إليه فإن وقعت شبه الجملة بعد اسم المعرفة تعرب حالا .

رأيت الطائرة بين السحاب
بين : ظرف مكان منصوب بالفتحة
السحاب : مضاف إليه مجرور بالكسرة والمضاف والمضاف إليه في محل نصب حال
أبصرت أشعة الشمس في الماء
في الماء : جار ومجرور ، في محل نصب حال

٨ - الحال الجامدة

– الأصل في الحال أن تكون مشتقة . كأن تكون بصيغة اسم الفاعل أو المفعول أو صيغ المبالغة أو الصفة المشبهة . وهناك حالات كثيرة لورود الحال من الأسماء غير المشتقة أي الأسماء الجامدة . ويتضح هذا من الأمثلة التالية :

بدت العروس قمرا

قمرا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة . والحال هنا يدل على التشبيه

ينفقون أموالهم سرا

سرا : حال منصوب بالفتحة الظاهرة . والحال هنا بصيغة المصدر .

ظهر بغتة

بغتة : حال منصوب بالفتحة الظاهرة .

لقيته فجأة

فجأة : حال منصوب بالفتحة الظاهرة .

﴿ إنا أنزلناه قرآناً عربيًا ... ﴾ يوسف ٢

قرآناً : حال منصوب بالفتحة الظاهرة والحال هنا موصوفة .

ب - هناك تراكيب يرد فيها الحال من الأسماء الجامدة . وهذه التراكيب يتكون كل منها من كلمتين وهي تراكيب تدل على المشاركة أو الترتيب بالإضافة إلى تراكيب مبنية [illegible] .

صافحته يداً بيد

قابلته وجهاً لوجه

هذا التركيب دال على المشاركة ويتكون من كلمتين (يداً بيد . وجهاً لوجه) .
والكلمة الأولى تعرب حالا منصوب بالفتحة الظاهرة

قرأت الكتاب باباً باباً

باب : حال منصوب بالفتحة الظاهرة

باباً : تأكيد لباب الأولى أو معطوف بحرف محذوف هو الفاء أو ثم .

تفرق القوم شَذَرَ مَذَرَ

شذر مذر : حال مركبة مبنية على فتح الجزءين

هو جاري بَيْتَ بَيْتَ

بيتَ بيتَ : حال مركبة مبنية على فتح الجزءين

* * *

التدريبـــــات

١ - استخرج المنصوبات مما يأتى وأعربها :

ا - ﴿ مِلَّةَ ابراهيم حَنيفا ﴾ — النحل ١٢٣

ب - ﴿ إليه مَرجعُكم جميعاً .. ﴾ — يونس ٤

حـ - ﴿ وسَخَّر لكُمُ الشمسَ والقمرَ دائبين .. ﴾ — ابراهيم ٣٣

د - يعجبنى انشاد حافظ شعره واقفا

هـ - شاهدت الاستاذ مبتهجاً

٢ - اضبط مابين قوسين ضبطا صحيحا وأعربه :

ا - كلمته (وجه) لوجه

ب - قابلته (فجأة) أثناء الرحلة .

ج - جاء الزملاء (قاطبة)

د - خلق الله لنا الشمس والقمر (دائبان)

هـ - دخل العمال القاعة (واحد واحد)

٣ - حول مايأتى إلى مثنى

ا - جاء الطالب مستعدا للامتحان

ب - تناول الأستاذ الموضوع تفصيلاً

جـ - ينبغى أن يكون صاحبنا عاملاً لامندفعا ولاجباناً

٤ - بين أنواع المنصوبات التالية وأعربها :

ا - ﴿ ومَانرسلُ المُرسلينَ إلا مبشرينَ ومنذرينَ ﴾ — الأنعام ٤٨

ب - ﴿ ومآ أرْسَلْنَاكَ إلَّا كافةً للنَّاس .. ﴾ — سبأ ٢٨

جـ - ﴿ فَتَمثَّلَ لها بَشَراً سَوِياً ﴾ — مريم ١٧

٥ - اعرب مايأتى :

ا - ﴿ وتَنْحِتونَ الجبالَ بُيُوتاً .. ﴾ — الأعراف ٧٤

ب - ﴿ ءَأَسجُدُ لِمَنْ خَلَقت طِيناً ﴾ — الاسراء ٦١

ج - ﴿ أَنزَلَ إليكُمُ الكتابَ مُفَصَّلاً .. ﴾ — الأنعام ١١٤

د - ﴿ ولَقد نَصَرَكُم اللهُ بِبَدْرٍ ، وانتمُ اذِلَّةٌ ﴾ — آل عمران ١٢٣

هـ - كان أمله أن يرى ابنه يوم يتخرج مهندسا .

ثالثا : التمييز

يدل مصطلح التمييز في النحو على استخدام اسم نكرة فضلة يوضح كلمة مبهمة أو ينفصل معنى عاماً ، وكلمة فضلة تعنى أنه من المكملات التي تتجاوز المكونات البسيطة للجملة من أجل مزيد من التحديد والدقة .

١ ـ تمييز المقادير

عبر النحاة بكلمة المقادير عن الوحدات القياسية الخاصة بالمكاييل (أردب ، قدح) وبالموازين (أقة ، رطل) وبالمساحات (فدان ، قيراط) . وينطبق هذا بالتالى على الواحدات القياسية التى دخلت العالم العربى بعد ذلك ، مثل : لتر ، جالون ، ثم : جرام ، كيلو جرام ، ثم : متر ، كيلو متر . يكون التمييز بعد الكلمات الدالة على المقادير مفردا منصوباً :

اشتريت إردبا شعيرا

إردبا : مفعول به منصوب بالفتحة

شعيرا : تتمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

بعت فدانا قمحاً

فدانا : مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة

ويستخدم التمييز أيضا بعد شبه المقادير :

﴿ مثقالَ ذَرَّةٍ خيراً يَرَهُ ﴾ الزلزلة ٧

وكلمة ذرة لاتدل هنا على وحدة قياسية محددة مثل الجرام والكيلو جرام ولكنها تدل دلالة عامة على الوزن القليل البسيط ، وكلمة خيرا تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

عنده ارتفاع هذا الحائط كتباً

كتباً : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

٢ ـ تمييز العدد

التمييز المنصوب بعد الأعداد هو تمييز العدد من الأحد عشر إلى التسعة والتسعين ، فكل هذه الأرقام يكون التمييز بعدها مفردا منصوبا :

﴿ إنى رأيتُ أحَدَ عشَرَ كوكباً ﴾ يوسف ٤

كوكبا : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

﴿ إنَّ هذا أخى لَهُ تِسْعٌ وتِسعُونَ نَعجةً ﴾
٢٣

نعجة : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

أمثلة أخرى :

﴿ فلبثَ فيهم ألفَ سَنةٍ إلّاخَمسينَ عاماً ﴾ العنكبوت ١٤

﴿ فَمَنْ لمْ يستطع فإطعَامُ ستين مِسكيناً ﴾ المجادلة ٤

﴿ ذَرْعُها سَبعونَ ذِراعاً ﴾ الحاقة ٣٢

أما الأعداد الباقية فالاسم بعدها مجرور بالاضافة . وغير دقيق أن يعرب تمييزا ، وذلك لأن التمييز من المنصوبات .

٣ - التمييز المحوّل

التمييز المحوّل هو بديل عن التعبير المباشر عن المعنى العام نفسه بوسائل نحوية أخرى . كأن يكون محولا عن الفاعل أو المفعول أو غير ذلك . ولكن التعبير بالتمييز يعطي العبارة طابعا أدبيا رفيعا يتجاوز التعبير العادي

﴿ واشْتَعَلَ الرأسُ شيباً ﴾ مريم ٤

شيبا : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

والتعبير العادي : اشتعل شيب الرأس . أي أن التمييز في الآية محوّل عن الفاعل (شيب) .

﴿ فإن طِبنَ لكم عن شيءٍ منهُ نفساً ﴾ النساء ٤

نفسا : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة

وهذا التعبير محوّل عن : فإن طابت أنفسهن . فالتمييز (نفساً) محوّل عن الفاعل (نفس) .

﴿ وَفَجّرْنَا الأرضَ عُيُوناً .. ﴾ القمر ١٢

عيونا : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة

والتقدير هنا وفجرنا عيونَ الأرض ، فالتمييز هنا محوّل عن المفعول به .

٤ - التمييز بعد أفعل التفضيل

يرد التمييز المنصوب بعد أفعل التفضيل وقد جعل بعض النحاة هذا النوع من التمييز محولا ، ولكن كثرة استخدامه تجعله نمطا مهما مستقلاً .

﴿ أَنَا أكثَرُ منكَ مالاً ﴾ الكهف ٣٤

مالا : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

والتقدير هنا مالي أكثر منك

امثلة أخرى

﴿ أعز نفرا ﴾ ، أحسن خلقا ، أقل جودة ، أعظم أجرا ، أفضل خلقا ، أقل شأنا ، أجدى اقتصاديا

٥ ـ التمييز في الجمل الدالة على التعجب

يستخدم التمييز المنصوب في الجمل الاسمية أو الفعلية الدالة على التعجب ، مثل :

لله دره عالماً

عالما : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

حسبك به ناصراً

ناصرا : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

كفى بالعلم هادياً

هادياً : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

٦ ـ تمييز كم الاستفهامية

ا ـ تستخدم كم الاستفهامية للسؤال عن العدد ، ولها الصدارة شأنها شأن كلمات الاستفهام ، والتمييز بعد كم الاستفهامية يكون مفردا منصوبا :

كم كتاباً عندك ؟

كم : اسم استفهام مبنى على السكون

كتاباً : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة

كم ساعة سرت اليوم

كم : اسم استفهام مبنى على السكون .

ساعة : تمييز منصوب بالفتحة الظاهرة .

ب ـ أما إذا وردت كم الاستفهامية مجرورة بالحرف فالتمييز هنا يجوز أن يكون منصوبا ، وقد يعرب الاسم بعدها مجرورا بحرف جر مضمر هو من أو مجرورا بالاضافة :

بكم جنيها اشتريتَ الكتاب

أو : بكم جنيه اشتريت الكتاب

جنيها : تمييز كم الاستفهامية منصوب بالفتحة الظاهرة

أو : جنيه : اسم مجرور بحرف جر مضمر والتقدير بكم من جنيه

أو : اسم مجرور بالاضافة ، كم مضاف إليه

ملاحظة عن استخدام كم الخبرية :

تستخدم كم الخبرية للتعبير عن الفخر والافتخار والتعظيم ، والتمييز بعدها يكون مفردا مجرورا على نحو المثال السابق :

كم جندى قاتل فى سبيل النصر

كم : خبرية ، اسم مبنى على السكون فى محل رفع المبتدأ

جندى : اسم مجرور بحرف جر مضمر ، والتقدير كم من جندى ،

أو : اسم مجرور بالاضافة : كم مضاف وجندى مضاف إليه .

التدريبـــات

١ ـ استخرج التمييز مما يأتي وأعربه :

ا ـ ﴿ وَوَاعَدْنا موسى ثلاثينَ ليلةً ، وأتممناها بعشر ، فتَمَّ ميقاتُ رَبِّه أربعينَ ليلةً ﴾ الأعراف ١٤٢

ب ـ حديث شريف : "ألا أخبركم بأحبكم إلىّ وأقربكم منى مجالس يوم القيامة : أحاسنكم أخلاقا ، الموطئون أكنافا ، الذين يألفون ويؤلفون"

٢ ـ بين نوع التمييز فيما يأتى :

ا ـ ﴿ وكان له ثمرُ فقالَ لصاحبِه وهو يحاوِرُهُ أنا أكثرُ منك مالاً وأعزُّ نَفَراً ﴾ الكهف ٣٤

ب ـ ﴿ وَسِعَ ربى كُلَّ شىءٍ علماً ﴾ الأنعام ٨٠

ج ـ ﴿ وبَعَثْنا منهُم اثْنَى عَشَرَ نَقيباً ﴾ المائدة ١٢

د ـ ﴿ والباقياتُ الصالحاتُ خَيرٌ عِندَ ربكَ ثواباً وخَيرٌ أَمَلاً ﴾ الكهف ٤٦

٣ ـ اضبط مابين قوسين ضبطا صحيحا وأعربه :

ا ـ عندى طن (حديد) .

ب ـ بعت فدان (أرض)

ج ـ اشتريت مترين (صوف) .

د ـ هذه المجموعة أربعون (قلم) .

هـ ـ زرعنا الأرض (قمح) .

٤ـ صحح الجمل التالية :

ا ـ لله دره فارس .

ب ـ فاض الاناء ماء .

ج ـ كم يوم ستسافر إلى الريف .

د ـ عندى أربعين كتاب ونيف .

رابعاً : تعدد المفعول به

تكون الجملة الفعلية ذات مفعولين بعد مجموعات من الأفعال سمتها المشتركة أنها أفعال تنصب مفعولين ، ولكنها تقسم إلى مجموعات ، منها : أفعال القلوب ، وأفعال التصيير أي التحويل .

١ ـ أفعال القلوب

الأفعال : فكر ، تفكر ، وجد ، ظن ، علم ، عد وغيرها تدل على عمليات عقلية ، وصفها النحاة بمصطلح أفعال القلوب ، عندما كان يظن أن القلب مركز الفكر . تعمل هذه الأفعال فتنصب مفعولين ، أصلهما مبتدأ وخبر ، وعند دخول الفعل يصبح المبتدأ مفعولا أول ويصبح الخبر مفعولا ثانيا .

ظن ﴿ وإنى لأظُنك يافرعَونُ مثبوراً ﴾ الاسراء ١٠٢
علم ﴿ فإن عَلِمْتمُوُهُنَّ مُؤمِنات ﴾ الممتحنة ١٠
وجد ﴿ تجِدوه عند الله هوَ خيراً ﴾ الزمل ٢٠
حسب ﴿ لاتحسَبُوهُ شَرًا لكُم ﴾ النور ١١
جعل ﴿ وجعلوا الملائكةَ الذين هم عباد الرحمن إناثا ﴾ الزخرف ١٩
ألفى ﴿ إنهم ألْفَوا آباءهُم ضَالِّين ﴾ الصافات ٦٩
رأى ﴿ إنهم يرونَهُ بعيداً ، ونَراهُ قريباً ﴾ المعارج ٦ ـ ٧

نجد فى كل جملة مما سبق مفعولين (ك ـ مثبوراً) ، (هن ـ مؤمنات) ، (الهاء ـ خيرا) إلخ .. وكلا المفعولين منصوب

٢ ـ أفعال التصيير

هذه المجموعة من الأفعال دالة على التحويل ، تضم أفعالا كثيرة منها : جعل،رد ، اتخذ ، صير .

جعل ﴿ فَجَعلناهُ هباءً منثوراً ﴾ الفرقان ٢٣
رد ﴿ لَوْ يَرُدُونَكُم مِن بعدِ إيمانِكُم كفارا ﴾ البقرة ١٠٩
اتخذ ﴿ واتخذَ الله ابراهيمَ خليلاً ﴾ النساء ١٢٥

فى كل جملة من الجمل السابقة نجد مفعولين فى الجملة الأولى (الهاء ـ منثورا) ، وفى الثانية (كم ـ كفارا) ، وفى الثالثة (ابراهيم ـ خليلا) .

٣ ـ إلغاء عمل هذه الأفعال

العمل النحوى لأفعال القلوب والتصيير واجب إذا تقدم الفعل كما وجدنا فى الأمثلة السابقة .

اما إذا توسط الفعل أو تأخر فانه لايعمل نحويا ويحدث إلغاء لعمله النحوى :

المهندس ـ ظننت ـ موفق فى حياته

المهندس : مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة

ظننت : فعل وفاعل

موفق : خبر مرفوع بالضمة الظاهرة

وفى جمل كثيرة لايظهر العمل الاعرابى لهذه الأفعال ويكون هذا العمل موجودا على سبيل التقدير ، ويعبر النحاة عن ذلك بمصطلح التعليق ، ويظهر هذا فى الجمل التالية :

﴿ ولقد عَلِمُوا لمن اشتراهُ مَالَهُ فى الآخِرة منْ خَلَاق ﴾ البقرة ١٠٢

﴿ وإن أَدْرِى أقَرِيبٌ أم بعيدٌ ماتوعَدُونَ ﴾ الأنبياء ١٠٩

﴿ الم يَرَوا كم اهلَكْنا قَبْلَهُم من القرونِ ﴾ يس ٣١

٤ ـ افعال تتعدى بنفسها أو بحرف جر

هناك أفعال كثيرة متعدية تستخدم مع مفعولين ، أو مع مفعول واحد وجار ومجرور ، وهى افعال كثيرة ويمكن الرجوع إلى المعجمات عند تعرفّ أى فعلَ مماثل لها . ومن هذه الأفعال : أمر ، زوّج ، اختار ، كنى ، سمى ، دعاه .

أمر ﴿ أتَامرونَ النَّاسَ بِالبر وتنسون أنفسكُم ﴾ البقرة ٤٤

الناس : مفعول به منصوب بالفتحة

بالبر : الباء حرف جر والبر اسم مجرور بالباء وعلامة جره الكسرة .

زوّج ﴿ كذلك وَزَوَّجناهم بحور عين ﴾ الدخان ٥٤

هم : ضمير مبنى على السكون فى محل نصب مفعول به

بحور : الباء حرف جر وحور اسم مجرور بالباء وعلامة جره الكسرة

* * *

التدريبــــات

١ ـ استخرج المفعولين من كل جملة مما يأتى :

ا ـ اعطيت صديقى كتابا

ب ـ ﴿ واختارَ موُسى قَومَهُ سَبعينَ رجلاً ﴾ الأعراف ١٥٥

جـ ـ سماه اصدقاؤه فخر العرب

٢ ـ أدخل على كل جملة من الجمل التالية أحد أفعال اليقين :

علم ، رأى ، وجد ، درى ، جعل ، ألفى .

ا ـ الجد طريق النجاح

ب ـ النظافة وقاية من الأمراض

جـ ـ الإيمان سبيل النصر

د ـ الوطنية أسباب التقدم

٣ ـ أدخل على كل جملة من الجمل التالية أحد أفعال الرجحان :

ظن ، خال ، حسب ، زغم ، عد :

ا ـ على كريم

ب ـ ابراهيم صديق

جـ ـ الصحة ثروة

د ـ المال كثير

٤ ـ أدخل على كل جملة من الجمل التالية أحد أفعال التصيير :

صير ، جعل ، اتخذ ، ترك

ا ـ الماء بخار

ب ـ القش ورق

جـ ـ الجبل ملجأ

د ـ القرية أطلال

٥ ـ اضبط مابين القوسين فى الجمل التالية وأعربه :

ا ـ علمت العمل (طريق) التقدم .

ب ـ الأستاذ ـ ظننت ـ دائم العمل .

جـ ـ رده الاهمال (أمى) لايقرأ ولايكتب .

د ـ تركه أبوه (معدم) لايملك قوت يومه .

٦ ـ صحح الجمل التالية وعلل لذلك :

ا ـ ترك المعتدين القرية أطلال .

ب ـ اتخذ أبيه بيته مكان لعمله .

جـ ـ علمت لزيداً كريم .

د ـ وجدتنى راغب فى السفر .

الوحدة الثالثة

أساليب النـــداء

أولا ـ النـداء على الأصـل

تعريف بالنداء وأدواته :

النداء من الأساليب العربية فى النحو وهو الدعوة إلى الانتباه والاستماع ، فإن أردت استدعاء شخص ليقبل عليك ، أو ينتبه إليك ، ناديته ، وقد تناديه بأسمه ، أوبصفة من صفاته .

والاسم الذى ناديته يسمى (منادى) ، والحرف الذى استخدمته يسمى أداة النداء .

وأدوات النداء أشهرها ستة أدوات :

ا ـ يا : وهى أم الباب ، وأشهر الأدوات استعمالا ، وتستعمل لنداء القريب والبعيد فنقول : يامحمود أقبل ، وكقوله تعالى : "ياموسى لاتخف" ، وقوله : "يابنى آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد" .

ب ـ الهمزة : وهى النداء القريب غالباً ، ومثالها قولك : أحسينُ انتبه ، ومثل قول الآخر ، أربُّ الكون ماأعظم قدرتك .

جـ ـ أى : ويكثر استعمالها فى نداء القريب أيضاً ، ومثالها قول الرسول صلى الله عليه وسلم : أىْ ربِّ : " إنْ لم يك بك غضب علىّ فلا أُبالى"

د ـ أَيا : وتستخدم لنداء البعيد غالبا ، ومثالها قولك : ـ

أيا رجلُ اتّق الله ، أيا متوانياً وأنت سليل العرب الأمجاد .

هـ ـ هَيَا : وتستخدم مثل (أيا) لنداء البعيد غالبا ، ومثالها :

هيا أسامةُ اجتهد .

و ـ وا : وينادى بها الاسم المندوب لنداء المتفجعِّ عليه كقول المرأة الثكلى : واولداهْ ، أو نداء المتوجع منه كقول أهل العراق أيام حكم الحجاج : واحجاجُ

ـ أقسام المنادى وإعرابه :

ينقسم الاسم المنادى إلى خمسة أقسام ، منها قسمان مبنيان ، وثلاثة أقسام معربة .

ا ـ المنادى المبنى : ويبنى على مايرفع به لفظاً ويكون محله النصب .

ا ـ العلم المفرد : ـ

وهو المنادى العلم الذى ليس مضافاً ، ولاشبيها بالمضاف ، ويبنى العلم المفرد على مايرفع به ، والبناء فى محل نصب .

ومثاله المبنى على الضمة الظاهرة قولك : ياأشرفُ اقبلْ ، والمبنى على الضمة المقدرة مثل قوله تعالى : "ياموسى لاتخف" ومثال المبنى على الألف قولك : ياأشرفان اقبلا ومثال المبنى على الواو قولك : ياأشرفون اقبلوا .

٢ ـ النكرة المقصودة : ويبنى على مايرفع به كذلك ، والنكرة المقصودة هى المنادى الذى يرد بلفظ النكرة ، لكنه يتعين ويُقصد إنْ وجدت قرينة أو ملابسة تحدده وتعينة كأن يقول الشرطى للمعتدى : يامجرمُ ستنال جزاءك ، وكقوله تعالى مخاطبا الجبال : "ياجبالُ أوِّبى معه" وقوله سبحانه للأرض وللسماء : "وقيل ياأرضُ ابلعى ماءك ، وياسماءُ أقلعى" والمنادى فى كل مثال من الأمثلة الثلاثة . مبنى على الضم ، ومثال مايبنى على الألف قول الشرطى لاثنين من المجرمين : يامجرمان ، ومثال مايبنى على الواو قوله لثلاثة منهم : يامجرمون .

ب ـ المنادى المعرب : ـ

ويكون منصوبا فى أقسامه الثلاثة : ـ

١ ـ المنادى المضاف : وذلك كقولك : ياشاهدَ الزور ستندم . فالمنادى (شاهد) منصوب بالفتحة ، وكقوله سبحانه : "يابنى آدمَ خذوا زينتكم عند كل مسجد" فالمنادى (بنى) منصوب بالياء نيابة عن الفتحة لأنه ملحق بجمع المذكر السالم (بنين) ، وآدم : مضاف إليه مجرور بالفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف . وكقوله تعالى : "يابْنَ أُمَّ لاتأخذ بلحيتى ولابرأسى" فالمنادى (ابن) منصوب بالفتحة .

٢ ـ الشبيه بالمضاف : وهو ماكمل معناه بواسطة مابعده بماله علاقة به غير علاقة الإضافة ، وذلك كقولك : ياطالعاً المقطم كن حذراً ، وقولك : يامعينا الضعيفَ جزاك الله خيرا ، وكلٌ من (المقطم والضعيف) مفعول به منصوب باسم الفاعل قبل فالمنادى فيها (طالعا ، معينا) وكلاهما منصوب بالفتحة .

٣ ـ النكرة غير المقصودة : وهى التى يقصد بها المتكلم واحداً غير معين ، ومثالها قول العرب : ياعظيماً يُرجى لكل عظيم ، فالمنادى (عظيماً) : منصوب بالفتحة ولايقصد بها منادى محدد . وكقول المتسول : يامحسنين لله ، والمنادى

(محسنين) : منصوب بالياء نيابة عن الفتحة لأنه جمع مذكر سالم . وكقول المظلوم : ياظالماً إن ربك لبالمرصاد ، فالمنادى (ظالما) : منصوب بالفتحة .

- نداء مافيه (أل) :

إذا أردت أن تنادى اسما فيه (أل) مستخدما أداة النداء (يا) فإنك لاتستطيع ، فلا يمكنك أن تقول للطالب : ياالطالب ، حيث إن السبب ـ فيما تلاحظ ـ أن العرب ترفض التقاء الساكنين نظرا للثقل النطقى ، لذلك توصلوا إلى نداء مافيه (أل) باستخدام (أىّ) فى نداء المذكر ، واستخدام (أية) فى نداء المؤنث ، ومثال ذلك قوله تعالى : "يأيُّها النبىُّ ..." ، قوله : "يأيها الذين آمنوا اذكروا الله ذكرا كثيرا" ، وقوله : "يأيتها النفسُ المطمئنة ..." ، والمنادى حينئذ هو (أىّ) ويعرب . منادى مبنى على الضم فى محل نصب ، ها : للتنبيه ، النبىّ : نعت مرفوع بحسب لفظ المنادى (أىّ) فى محل نصب تبعا لمحل المنادى، وكذلك إعراب (يأيتها النفسُ ..) وقد استثنوا من هذا نداء لفظ الجلالة (الله) ولكن بعد أن قطعوا همزة الوصل ، وتحولت إلى همزة قطع فقالوا : ياالله اكتبْ لنا التوفيق .

كما توصلوا إلى نداء مافيه (أل) باستخدام اسم الإشارة كقولك : ياهذا المجتهدُ ثابرْ ، ياهذه المجتهدةُ ... ، ياهذان المجتهدان ... ، ياهؤلاء المجتهدون ... ، ياهؤلاء المجتهداتُ ... والمنادى حينئذ هو اسم الإشارة : وهو مبنى فى محل نصب ، وكل من المجتهد ، المجتهدة ، المجتهدان ، المجتهدون ، المجتهدات : نعت لاسم الإشارة مرفوع بحسب لفظ المنادى .

وهناك من توصل لنداء مافيه (أل) بالاثنتين (أىّ + اسم الإشارة) ، وذلك كقول الشاعر :

ألا أيُّهذا المنزلُ الدارس الذى ... كأنك لم يعهدبك الحى عاهد

وقد استبدلوا بأداة النداء أداة التنبيه (ألا) ، والمنادى هو لفظة (أىّ) ، أو (أيهذا) والمنزل : نعت مضموم بحسب لفظ المنادى فى محل نصب تبعاً لمحله ، حيث إن المنادى النكرة المقصودة مبنى لفظا ، منصوب محلا . والمنادى بصفة عامة إما منصوب ، أو فى محل نصب كما بينا فى أول الموضوع .

- حذف حرف النداء :

الأصل من الكلام العربى أن تكون الأداه . فى أى استعمال فصيح مذكورة ، وقد تحذف بعض الأدوات للتخفيف ، أو الاقتصاد . وهكذا فى باب النداء ، فاسلوب النداء

لاتحذف اداته ، واستثنوا من ذلك فى الاستعمال حرف (يا) الذى أجاز الاستعمال اللغوى حذفه نظراً لكثرة دورانه فى كلامهم ، ومثاله قوله سبحانه : "يوسُفُ أعرِضْ عن هذا" وقولك : أسامةُ اهتمَّ بواجبك ، فالمنادى فى كل مثال هو منادى بأداة نداء محذوفة تقديرها (يا) وهو مبنى على الضم فى محل نصب .

وعند نداء لفظ الجلالة سبحانه وتعالى ، لو أردنا حذف الأداة (يا) من قولنا (يالله) فلابد ن تعويض حرف النداء بميم مشددة تأتى آخر لفظ الجلالة فتقول : (اللهم) . وذلك كقوله سبحانه : "قل اللهم مالك الملك" وفى إعراب هذه الصيغة نقول : الله منادى مبنى على الضم فى محل نصب ، والميم المشددة المفتوحة : عوض عن حرف النداء المحذوف (يا)[1]

وإذا كان المنادى اسم الإشارة كقولنا : ياهذا انتبه ، فانه لايجوز لك حذف اداة النداء .

- حذف المنادى :-

ويجوز حذف المنادى أحياناً فى بعض العبارات ، إن قام على المحذوف دليل ، شأن أى ركن من أركان الكلام أو جزء من أجزائه ، لم يجز العرب حذفه إلا إذا قام على الشىء المحذوف دليل او قرينة ، ولايجوز حذف المنادى إلا بعد اداته (يا).

ولكن كيف لك أن تعرف أن هناك منادى محذوفا ؟ نقول : إن وجدْت بعد أداة النداء فعلا ماضيا للدعاء كقول الفرزدق هاجيا :

يا أرغمَ الله أنفا أنت حامله ... ياذا الخنى ومقال الزور والخطلِ

أو وجدْت بعد أداة النداء (يا) حرف التمنى (ليت) كقوله تعالى : "ياليت قومى يعلمون" أو حرف الجر الشبيه بالزائد (رُبَّ) كقول الرسول صلى الله عليه وسلم : "يارب كاسية فى الدنيا عارية يوم القيامة"

وهناك من النحاة مَنْ رفض الحذف فى المنادى ، وقالوا : إن الادوات التى توجد فى مثل تلك الأساليب ، إنما جاءت للتنبية ، وليس للنداء

المنادى المضاف إلى ياء المتكلم :

الاسم المضاف إلى ياء المتكلم إذا نودى ، جاء منصوبا ، لانه يعامل معاملة المنادى المضاف ولكن علامة النصب تقدر عليه ، ولاتظهر ، لتأثر الاسم المنصوب بياء المتكلم التى تتطلب قبلها كسرة تسمى كسرة المناسبة كما فى قولك : ياصديقى ، فصديق : منادى مضاف منصوب بفتحة مقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بكسرة

---

(١) ومن الشذوذ فى الاستعمال العربى الجمع بين (يا) وحرف التعويض (الميم المشددة) كقول الشاعر :

إنى إذاماحدث المـا ... أقول يا اللهمَّ ياالل‍هما

المناسبة وقد ورد الاستعمال اللغوى لهذا الأسلوب (المنادى المضاف إلى ياء المتكلم) على سبعة أوجه ، أو سبع لهجات ؛ وهى :

١ - إثبات ياء المتكلم ساكنة - على الأصل ، مثل قول القرآن الكريم : "ياعبادى لاخوف عليكم اليوم" وإعراب (عبادِ) كإعراب (صديق) السابقة ، والياء فيهما : ياء المتكلم ضمير متصل مبنى على السكون فى محل جر مضاف اليه .

٢ - إثبات ياء المتكلم مفتوحة مثل قول القرآن : " قل ياعبادىَ الذين أسرفوا على أنفسهم لاتقنطوا من رحمة الله" وإعراب الياء هنا : ياء المتكلم ضمير متصل مبنى على الفتح فى محل جر مضاف إليه .

٣ - حذف ياء المتكلم ، وإبقاء الكسرة لتدل عليها ؛ كقول القرآن : "ياعباد فاتقون" .

٤ - قلب ياء المتكلم ألفاً مع فتح ماقبلها للمناسبة ، كقول القرآن : "ياحسرتا على مافرطتُ فى جنب الله" فتأويلها : ياحسرتى ، وأبدلت الياء ألفاً ، وتغيرت كسرة المناسبة إلى فتحة لتناسب الألف فصارت (ياحسرتا) .

ومثل قوله تعالى أيضاً : "ياأسفاً على يوسُفَ" وتأويلها : ياأسفى ، وأبدلت ياء المتكلم ألفاً كما فى الآية السابقة ، وتغيرت كسرة المناسبة إلى فتحة لتناسب الألف ، فجاءت (ياأسفا) ، وإعرابها : منادى مضاف منصوب بفتحة مقدرة على ماقبل ياء المتكلم المنقلبة ألفا منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المناسبة .

٥ - حذف الألف المقلوبة عن ياء المتكلم ، وإبقاء الفتحة لتدل عليها : وهى كما نلاحظ صيغة مفتعلة ففى قولك : (ياصديق) تخيلوا أن أصلها : ياصديقا ، التى كانت : ياصديقى .

٦ - إضافة ياء المتكلم إلى اسم مضاف للمنادى ، (ثم تحدث التغيرات التى فى الصيغة الخامسة) كقول القرآن : "يابنَ أمَّ لاتأخذ بلحيتى ولابرأسى " والأصل فيها : يابن أمى ، فقد أضيف المنادى (ابن) إلى ام آخر مضاف لياء المتكلم هو لفظ (أم) ، فتح ماقبل الياء ، فقلبت ألفا ، ثم حذفت الألف للتخفيف ، وبقيت الفتحة قبلها (على الميم) لتدل عليها .

٧ - إبدال ياء المتكلم تاء مكسورة وفتح ماقبلها ، كقول القرآن الكريم : "ياأبتِ لم تعبد مالايسمع ولايبصر" فأصلها (ياأبى) أبدلت ياء المتكلم تاء مكسورة ، وفتح الحرف الذى قبلها . ويعرب (أبتِ) : منادى منصوب بفتحة مقدرة على ماقبل الياء المنقلبة ، وهذه الياء التى قلبت تاء : فى محل جر مضاف إليه .

ويكفينا أن نقول : إن المنادى المضاف إلى ياء المتكلم منصوب بفتحة مقدرة فى كل الحالات السابقة ، ولايحسن الخوض فى مكان التقدير ؛ أهو على الحرف الموجود ، أم على المحذوف حيث يبدو التكلف وتظهر الصناعة والمماحكة النحوية .

ثانيا : الترخيم

تعريفه :

وهو أحد أساليب النداء ، ومعناه التليين والتسهيل ، ويستعمل بقصد تدليل الصغار والأصدقاء ، ويعد الترخيم ـ كما قال بعض النحاة ـ أحد أحكام المنادى ، ويتم بحذف آخر الاسم المنادى تخفيفا وتسهيلا .

شروط الاسم المرخم :

وهناك أسماء يتم ترخيمها ـ نحويا ـ بلا شروط كالمختوم بتاء التأنيث ، هناك أسماء لاترخم إلا إذا توافرت لها شروط خاصة .

فالاسم المختوم بتاء التأنيث يجوز ترخيمه مطلقا : علما كان أم نكره مقصودة مثل قولك فى الأسماء : خديجة وفاطمة ومهذبة ـ ياخديجَ ، يافاطمَ ، يامهذبَ ويعامل نفس المعاملة المذكر المختوم بهذه التاء مثل : حمزة وأسامة وعنترة ، فنقول فى ترخمها : ياحمزة ، ياأسامَ ، ياعنتَر .

وإعرابها : منادى مرخم مبنى فى محل نصب .

أما الاسم غير المختوم بالتاء ، فاشترطوا لترخيمه شروطا وهى :

أن يكون المنادى علما ، أو نكرة مقصودة ، مفرداً مبنيا على الضم ، وتكون حروفه أكثر من ثلاثة ، فنقول فى ترخيم : محمود ، مسعود ، أمجد ، أكرم ، محسن ، سعاد ، زينب ، فاتن ، صاحب ، صديق :

يامحمو ، يامسعُو ، ياأمج ، ياأكرَ ، يامحس ، ياسعا ، يازينَ ، يافاتِ ، ياصاح ، ياصَدِى .

وإعرابها : منادى مرخم مبنى فى محل نصب .

مايحذف عند الترخيم

يحذف من آخر الاسم المنادى المراد ترخيمه حرف ، وهو الأصل ، أو يحذف حرفان ، أو تحذف كلمة .

١ ـ فمثال حذف الحرف سبق منذ قليل ، وكقولك فى ترخيم نادية وأسعد : ياناديَ ، وياأسعَ

٢ ـ وفى حذف حرفين لابد من تحقيق شرط آخر ـ غير الشروط التى سبقت ـ وهو أن تكون حروف الكلمة أكثر من أربعة أحرف ، وأن يكون الحرف قبل الأخير حرف علة ساكنا وزائداً ـ أى ليس من أصول الكلمة ـ مثل : مسعود ، مرزوق ـ إحسان ـ قنديل ـ أسماء .

فنقول عند الترخيم - بحذف حرفين :
يامسعُ - يامرزُ - ياإحسَ - ياقند - ياأسمَ .
وإعرابها : منادى مرخم مبنى فى محل نصب .

- إعراب العرب للاسم المرخم :

لاحظت أننا قلنا فى نهاية ترخيم كل نوع عند إعرابه : منادى مرخم مبنى فى محل نصب

ترى ، بنى هذا المرخم على أى شىء ؟
وللإجابة عن هذا التساؤل نقول : إن بعض اللهجات العربية عاملت الاسم المرخم على أنه اسم غير تام الحروف ، فتوقفت عند الحروف المتبقية دون تغيير انتظار للحرف المحذوف ، فقالوا فى ترخيمهم للأسماء : إلهام - مجدى - فاطمة : ياإلهَ ، يامجدِ ، يافاطمَ ببناء الأول والثالث على الفتح ، وبناء الثانى على الكسر ، باعتبار الحركة الموجودة أصلا على الحرف قبل المحذوف ، وسميت هذه اللهجة "لغة من ينتظر" .
فنقول فى إعراب (يامجدِ) : منادى مرخم مبنى على الكسر فى محل نصب .
وهناك لهجة أخرى ، تعامل الاسم بعد ترخيمه باعتباره كلمة جديدة مستقله ، بقطع النظر عما حذف منها ، وتعامله معاملة المنادى المفرد فتبنيه على الضم ، فتقول فى الكلمات السابقة ياإلهَ (إلهام) ، يامجدِ (مجدى) ، يافاطمَ (فاطمة) نقول هذه اللهجة فيها : ياإلهُ ، يامجدُ ، يافاطمُ بالبناء على الضم دون انتظار للحرف المحذوف ، وسميت هذه اللهجة "لغة من لاينتظر" .
فنقول فى إعراب (يامجدُ) : منادى مرخم مبنى على الضم فى محل نصب .

ثالثا : الاستغاثة

تعريف أسلوب الاستغاثة :

وأسلوب الاستغاثة أحد أساليب النداء ، وهو كل أسلوب اشتمل على منادى ، القصد من ندائه أن يخلّص من شدة ، أو يعين على دفع مكروه أو مشقة ، ويسمى هذا المنادى : المستغاث به ، وتسمى يا : أداة نداء واستغاثة ويأتى بعده اسم مستغاث لأجله مسبوقا بحرف جر كقولنا : يالَلأغنياء للمحتاجين ومكونات هذا الأسلوب :

يا : أداة نداء واستغاثة ، اللام : حرف جر مبنى على الفتح وجوبا

الأغنياء : مستغاث به ، اللام : حرف جر مبنى على الكسر

المحتاجين : مستغاث له .

ويكون المستغاث به أحد أنواع المنادى الخمسة باستثناء النكرة غير المقصودة[1] فلا يستغاث بها .

صور جملة الإستغاثة :

وتأتي الاستغاثة على ثلاث صور مرتبة وفق كثرة الاستعمال ، وهذه الصور الثلاث هي :

١ ـ **الصورة الأولى كقولنا** : يالَلمثقفين للأمية المتزايدة .

وتتكون من حرف الاستغاثة (يا) + المستغاث به مجروراً بلام مفتوحة (المثقفين) + المستغاث له مجروراً بلام مكسورة .

وهذه هي الصورة الأصلية . ومن أمثلتها أيضاً : يالَلتجار للغلاء ، يالَلمعلمين للطلاب الضعاف ، يالَلأحرار للمستضعفين .

ولو عطفنا على المستغاث به ، كان الثانى مثل الأول لو تكرر الحرف (يا) فيجر بلام مفتوحة كقول الشاعر :

يالَقومي ويالَأمثال قومي ... لأناس عتوهم في ازدياد

فإن لم تتكرر الأداة (يا) مع الاسم الثانى المعطوف ، ثم جره بلام مكسورة كقول الآخر :

---

(١) أى قد يستغاث بالعلَم ، أو بالمضاف ، أو بالشبيه بالمضاف ، أو بالنكرة المقصودة . أو بالاسم المعرف بأل .
وأمثلتها على الترتيب : يالَأشرف لإخوتك ، يالَسامع النداء لمن لم يسمع ، يالَمغيث الملهوفين للضعفاء المساكين ، يالَقومٌ للمشردين ، يالَلأغنياء للمحتاجين .

يبكيك ناءٍ بعيدُ الدار مغترب ياَلَلكهول ولِلشبانِ لِلعجبِ

٢ ـ والصورة الثانية كقولنا : ياقوما للحريق .

وتتكون من حرف الاستغاثة (يا) + المستغاث به (دون اللام) + ألف الاستغاثة ملحقة بآخر المستغاث به + المستغاث لأجله مجروراً بلام مكسورة .

وفى إعراب هذه الصورة نقول :

يا : حرف نداء واستغاثة ، قوما : قوم منادى مستغاث به مبنى على الضم المقدر على ماقبل الألف فى محل نصب ، والألف زائدة للاستغاثة ، مبنية على السكون ، للحريق : اللام حرف جر مبنى على الكسر ، الحريق : مستغاث ، له مجرور باللام وعلامة جره الكسرة .

ومن شواهد هذه الصورة قول الشاعر :

يايزيدًا لآمِلٍ نيل عزٍّ وغنى بعد فاقه وهوان

والصورة الثالثة كقولنا : ياجيشَنا من المعتدين (أو للمعتدين) ، وقولنا : ياوعاظُ للإنحرافِ (أو من الانحراف) .

وتتكون من حرف الاستغاثة (يا) + المستغاث به (دون اللام) + المستغاث له (لأجله) مجروراً بلام مكسورة .

ويعامل المستغاث به فى هذه الصورة معاملة المنادى ، وإن أفاد معنى الاستغاثة لوجود المستغاث لأجله ، وعلى ذلك ينصب المستغاث به المضاف (جيشنا) ويبنى المفرد على الضم (وعُاظُ)

وفى النهاية نقول : إن المستغاث . به إما أن يأتى مجروراً بلام مفتوحة ، أو تلحقه ألف فى آخره ، أويتجرد من الاثنين ، فيعامل كالمنادى إعرابا وبناء .

صورة للتعجب على هيئة أسلوب الاستغاثة :

نجد فى كلام العرب أحيانا بعض الأساليب التى تشبه صورة أسلوب الاستغاثة لكن بلا مستغاث به ، أو مستغاث له ، وإنما يقصد بها التعجب ، وذلك كقولهم : يالَلجمالِ الطبيعة ! ، يالَلزحامِ ، ويالَلضجيج ! ياللكرم وللجود !

ويتكون هذا الأسلوب من : ـ

يا : أداة نداء وتعجب .

اللام المفتوحة وجوباً : حرف جر .

الاسم المجرور بعدها : منادى متعجب منه ، ويشبه المنادى المستغاث به فى جميع أحكامه . ولاتستخدم فى هذا الأسلوب إلا الأداة (يا) دون سواها كأسلوب الاستغاثة تماما .

وصوره نفس صور الاستغاثة ، فنقول فى امثلتها :

١ ـ يالَجمالِ الطبيعة !   ٢ ـ ياعُشْباً او ياعُشباهْ !

٣ ـ ياعُشْبُ ! او ياخُضْرةُ !

* * *

رابعاً : النُّـــــدبة

- **تعريف بأسلوب الندبة :**

وأسلوب الندبة أحد أساليب النداء ، وهو الأسلوب الذى يستخدم فى نداء المتفجع عليه ، أو المتوجع منه ، والأداة التى يغلب استخدامها فى هذا الأسلوب هى الأداة (وا) ، ويقل استخدام (يا) مكانها - إن وجدت قرينة .

وقد يتفجع على الميت كقول من فقدت زوجها تندبة : وازوجاهْ ، أو على من فى منزلة الميت حين يفتقده الإنسان فلا يجده كقول المرأة المسلمة فى أسر الروم حين افتقدت الخليفة لينقذها : وامعتصماهْ .

أما المتوجع منه فقد يكون مكان الألم أومثير الألم ، فمثال الندبة لمكان الألم قول مريض الصداع : وارأساهْ ، ومثال الندبة لمثير الألم قول أهل العراق حين استبد بهم الحجاج : واحجاجُ أو واحجاجاهْ .

وحيث إن أسلوب الندبة أحد أساليب النداء ، فإن الاسم المندوب يعامل فى الإعراب أو البناء معاملة المنادى .

أنواع الاسم المندوب :

يكون الاسم المندوب أحد ثلاثة أنواع :

١ - يأتى علما مثل قولهم : واحجاجُ .
٢ - يأتى مضافا لمعرفة مثل : وافاتح مصر .
٣ - يأتى اسما موصولا مشهوراً بصلته خاليا من (أل) مثل : وامنْ يؤذى الضعيف .

- **صور أسلوب الندبة :**

يرد أسلوب الندبة على صورة من الصور الثلاث الآتية ، نعرضها عليك مرتبة وفق كثرة الاستعمال .

الصورة الأولى : كقولك : واعثماناهْ ، واقاتل عثماناه ، وامن قتل عثماناه وتتكون من حرف الندبة (وا) + الاسم المندوب[1] + ألف الندبة المفتوح ماقبلها + هاء السكت .

---

(١) عرضنا عليك الاسم المندوب فى جميع صوره .

وفى إعراب هذه الصورة نقول :

وا : حرف نداء وندبه مبني ، عثمان : منادى مندوب مبنى فى محل نصب ، الالف : زائدة للندبة - لامحل لها من الإعراب ، الهاء : هاء السكت حرف مبنى على السكون .

وإعراب (من) : اسم موصول منادى مندوب مبنى فى محل نصب ، وجملة (قتل عثماناهْ) : لامحل لها من الإعراب صلة الموصول .

الصورة الثانية : كقولك واصلاحاً - واصلاحَ الدنيا - وامن انقذ القدسا

وتتكون هذه الصورة من :

حرف الندبة (وا) + الاسم المندوب + ألف الندبة المفتوح ماقبلها

الصورة الثالثة : كقولك : واصلاحُ - واصلاحَ الدين - وامن انقذ القدس

وتتكون هذه الصورة من :

حرف الندبة (وا) + الاسم المندوب فقط .

ولعلك تلاحظ أن الصورة الأولى (واصلاحاه - واصلاح الدنياه - وامن انقذ القدساه) هى انسب إلى التفجع والتوجع ، نظرا لتميزها بإطالة الصوت .

تدريبات على أساليب النداء

التدريب الأول

١ - تخير الإجابة الصحيحة :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل . . وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى

فى البيت : ا - نداء أصلى ب - نداء وترخيم جـ - أسلوب استفهام

٢ - واكبدا قد تقطعت كبدى . . وحرقتها لواعج الكبد

- فى البيت : ا - نداء أصلى ب - نداء وترخيم جـ - نداء وندبة

- أعرب ماتحته خط .

٣ - خليلىّ ماهذا منا خُلُقنا . . فشُدّا عليها وارحلا بنهار

- فى البيت : ا - نداء أصلى ب - نداء وترخيم حـ - نداء واستغاثة .

- حدد أداة النداء وبين المنادى فى البيت السابق ، وأعربه

٤ - يارافعا راية الشورى وحارسها . . جزاك ربك خيراً عن محبيها

نوع المنادى : ا - علم مفرد ب - نكرة غير مقصودة حـ - شبيه بالمضاف

نوع الأسلوب : ا - نداء أصلى ب - نداء وترخيم حـ - نداء واستغاثة

* * *

التدريب الثانى

اشرح - مع التمثيل - المسائل النحوية الآتية :

١ - الفرق بين المنادى المضاف والمنادى الشبيه بالمضاف .

٢ - الفرق بين المنادى النكرة المقصودة ، والمنادى النكرة غير المقصودة .

٣ - الفرق بين المنادى المندوب ، والمنادى المستغاث .

* * *

التدريب الثالث

قال المتنبى مخاطبا سيف الدولة فى شأن بنى كلاب :

وكيف يتم بأسك فى اناس　　　تصيبهم فيؤلمك المصابُ
ترفقْ أيها المولى عليهم　　　فإن الرفق بالجانى عتابُ .

١ - اشرح البيتين بعبارة أدبية .
٢ - أكمل بإجابة مناسبة :
أيها المولى : أسلوب ... ، أجزاؤه ....
٣ - إعرابه : ....

* * *

التدريب الرابع

ياابنة اليم مالبوك بخيل　　　ماله مولعا بمنع وحبس

١ - اشرح البيت بعبارة موجزة
٢ - استخرج أسلوب نداء ، وبين نوعه
٣ - حلل أجزاء هذا الاسلوب.
٤ - أعرب أسلوب النداء بالتفصيل .

* * *

التدريب الخامس

هات فى أمثلة من إنشائك :

١ - منادى مرخما بحذف حرفين ، وآخر مرخما بحذف كلمة.
٢ - منادى من الأسماء الخمسة .
٣ - منادى علم مفرد .
٤ - منادى مستغاث مضاف .
٥ - منادى مستغاث تتكرر فيه (يا) .
٦ - منادى مستغاث معطوف دون تكرار (يا) .
٧ - منادى مندوب من النوع المضاف مختوم بألف الندبة وهاء السكت .

* * *

التدريب السادس

فلسطين ، يادنيا الهناء ، والحب . ويامهبط الإلهام والحلم العذب

١ - إشرح البيت فى عبارة أدبية .

٢ - كم أسلوب للنداء فى هذا البيت ؟

٣ - أكمل بكلمات مناسبة :

ا - تحليل الأسلوب الأول ....

ب - نوع المنادى ....

حـ - تحليل أسلوب آخر ....

د - نوع المنادى ....

* * *

التدريب السابع

اقرأ البيت الآتى ، وتخير الإجابة الصحيحة :

يالقومى إن مصرا ترتجى من بنيها عملا يرفعها

١ - يا : ا - أداة نداء أصلى ب - أداة نداء واستغاثة .

٢ - اللام : ا - ابتدائية ب - جارة مفتوحة حـ - جارة مكسورة

٣ - نوع المنادى : ا - مفرد ب - نكرة مقصودة حـ - مضاف .

٤ - الركن الثانى فى هذا الأسلوب :

ا - مذكور ، وهو ....

ب - مفهوم ، وتقديره : ....

* * *

منصوبات أخرى

أولا : أسلوب الاختصاص

- تعريف به :

الاختصاص أحد الأساليب العربية التى يعالجها النحو العربى فى باب المنصوبات ، والمنصوب على الاختصاص : اسم ظاهر معرفة ، قصد تخصيصه بحكم ضمير قبله بشرط أن يكون هذا الضمير لغير الغائب .

وقد يفيد هذا الأسلوب الفخر أحيانا كقول الطيارين : نحن - نسور الجو - هزمنا أعداءنا كما يفيد التواضع أحيانا أخرى كقول أحد الخلفاء : أنا - الضعيف العاجز - أحطم البغى ، ويفيد ثالثا فى بيان المقصود بالضمير كقولنا : المثقفين - قدوة لغيرنا . ولعلك تلاحظ أن الاسم المخصوص جاء فى طيات الكلام ليفسر الضمير السابق عليه ، ويمكننا الاستغناء عنه إن فهم السامع شخصية المتكلم أو صاحب الضمير ، ومن هنا نقول : إن هذا الاسم من الملكات ، لذا قال عنه النحاة : إنه مفعول به منصوب بفعل محذوف وجوبا تقديره (أخص) ، ويمكنك أن تكتفى بالقول : إنه اسم منصوب على الاختصاص دون دخول من الحذف أو التقدير والتأويل .

ولو أردت إعرابا للمثال الأول (نحن - نسُورَ الجو - هزمنا أعداءنا) : نجد أن المبتدأ هو الضمير (نحن) ، وجملة الخبر هى الجملة (هزمنا أعداءنا) ومابينهما هو المنصوب على الاختصاص ، أو الاسم المخصوص فتقول :

نسور : مفعول به لفعل محذوف وجوبا تقديره أخص ، ومضاف

أو تقول : اسم منصوب على الاختصاص ومضاف

الجو : مضاف إليه مجرور ، وعلامة جره الكسرة الظاهرة .

- أنواع الاسم المنصوب على الاختصاص

رأيت كيف أن هذا الاسم يجب أن يكون اسما ظاهرا معرفة ، ولكن من أى المعارف يكون ؟

نقول لك : إنه احد ثلاثة انواع :

ا - اسم معرف بأل مثل : نحن - البشر - نخطىء ونصيب
إنى - المصرى - صاحب حضارات رائدة
انت - الطبيبَ - لاتتأخر عن إغاثة المريض

ب - اسم معرف بالإضافة مثل : نحن - معشر المصريين - نكرم الضيف .
إنا - معاشر الأنبياء - لانُورث .
انك - صانع المعروف - لانرجو إلا مرضاة خالقك .

جـ - كلمة ايها او ايتها + نعت مرفوع إتباعا للفظ (أى المقترن بأل ، وذلك مثل :
نحن - أيُّها الشبابُ - محتاجون لتوجيه الآباء والمعلمين .
انتن - ايتها العاملاتُ - معنيات بإجادة أعمالكن .
إنا - أيُّها الجنودُ - حماة الوطن .

ويجوز تأخير (ايٍ او ايّة) مع نعتها فى نهاية الجملة مثل : ربنا اغفر لنا - أيها المذنبون . وتكون لفظة (أى - أية) مبنية على الضم فى محل نصب ، والاسم بعدها يأتى مرفوعا على أنه نعت تابع للفظها .

وفى إعراب هذا الأسلوب نوضح لك النموذج الأول :

نحن : مبتدأ مبنى على الضم فى محل رفع .
أى : اسم مخصوص مبنى على الضم فى محل نصب مفعول به لفعل محذوف وجوبا تقديره (أخص)
أو اسم مخصوص مبنى على الضم فى محل نصب على الاختصاص .
ها : حرف مبنى يفيد التنبيه لامحل له من الإعراب .
الشباب : نعتٌ لازم الرفع (بلا بناء ولا إعراب) إتباعا للفظ (أى)
محتاجون : خبر المبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الواو نيابة عن الضمة .... الخ

- **احكام الاسم المخصوص :**

يكون الاسم المخصوص - كما أسلفنا - اسما ظاهرا معرفة ، ويكون واجب النصب ، ويسبق هذا الاسم بضمائر المتكلم كثيرا (أنا - إنى - نحن - إنا - لنا - بنا - علينا) أو بضمائر المخاطب أحيانا . وقد يتأخر المعنى المنسوب للضمير عن الاسم المنصوب كما فى معظم الأمثلة ، وقد يتقدم عليه كالمثال الذى أوردناه منذ قليل (ربنا اغفر لنا - أيها المذنبون) .

* * *

ثانيا - اسلوب الإغراء

- تعريف به :

عرف النحاة الإغراء أنه تنبيه المخاطب على أمر محمود محبوب ليلزمه ، ويفعله . وحكمه الإعرابى النصب : مفعولا به لفعل محذوف تقديره : الزم ، ويمكنك أن تقول : إنه اسم منصوب على الإغراء ، ويتكون هذا الأسلوب من الذى يتكلم وهو المغرِى ، والمخاطب وهو المغرَى ، والأمر المحبوب وهو المغرى به .

صور أسلوب الإغراء :

يوجه أسلوب الإغراء فى صورة الخطاب بطريقة من الطرق الثلاث الآتية :

أ - الإفراد كقولنا : الصلاة بتقدير : الزم الصلاة
: التقوى بتقدير : الزم التقوى
: المثابرة بتقدير : الزم المثابرة

وإعراب هذه الصورة : اسم منصوب على الإغراء ، أو مفعول به لفعل محذوف مع مرفوعه .

ب - التكرار كقولنا : الصلاةَ الصلاةَ
: العملَ العملَ

وقول الشاعر : اخاك اخاك إن من لا اخاله .. كساعٍ إلى الهيجا بغير سلاح

وإعراب الكلمة الأولى : فى هذه الصورة - اسم منصوب على الإغراء ، أو مفعول به لفعل محذوف مع مرفوعه وجوبا .

وإعراب الكلمة الثانية : توكيد لفظى منصوب

جـ - العطف[1] كقولنا : الجدَّ والاجتهادَ
: العملَ والإخلاصَ
: الصدقَ والتقوى

وإعراب الكلمة الأولى - فى هذه الصورة الأخيرة - اسم منصوب على الإغراء ، أو مفعول به لفعل محذوف مع مرفوعه وجوبا .

وإعراب الكلمة الثانية : معطوف منصوب على الاسم قبله (عطف مفرد على مفرد)

---

(١) لايكون العطف إلا بالواو فقط فى هذا الأسلوب .

ثالثا - أسلوب التحذير

- تعريف به :

عرف النحاة التحذير بأنه تنبيه المخاطب إلى أمر مكروه ليجتنبه . وحكمه الإعرابى النصب مفعولا به لفعل محذوف تقديره : احذر أو - اجتنب - مثلا ويمكنك أن تقول : إنه اسم منصوب على التحذير .

ويتكون هذا الأسلوب من المتكلم وهو المحذر والمخاطب وهو المحذَّر ، والأمر المكروه وهو المحذَّر منه

- صور التحذير الاصطلاحي :

هناك تحذير يتم بأسلوب مباشر كما أحذِّر ابني قائلا : احذر مصاحبة اللئيم . وهناك تحذير اصطلاحي - وهو موضوع هذا الباب ، وله صورة من أربع صور .

أ - الإفراد كقولنا : الرياءَ ، فإنه خصلة ذميمة

وكتحذير الغافل من القطار بقولنا : القطارَ

وتحذيرنا الجندى من الخيانة بقولنا : الخيانةَ

وإعراب هذه الصورة : اسم منصوب على التحذير ، أو مفعول به لفعل محذوف مع مرفوعه .

ب - التكرار كقولنا : الرياءَ الرياءَ ، فإنه خَصلة ذميمة .

وكتحذيرنا المريض من البرد بقولنا : البردَ البردَ .

وكتحذيرنا الطالب من التقصير بقولنا : التقصيرَ التقصيرَ .

وإعراب الكلمة الأولى - فى هذه الصورة - اسم منصوب على التحذير ، أو مفعول به لاسم محذوف مع مرفوعه وجوبا ، وإعراب الكلمة الثانية : توكيد لفظى منصوب .

جـ - العطف كقولنا فى تحذير المعلم : الغلظةَ والقسوةَ فى تربية النشء

وفى تحذير الطفل أحيانا : ثيابك والنار

وقوله سبحانه وتعالى : " فقال لهم رسول الله : ناقةَ الله وسقياها "

وقولنا : رأسك وحرارة الشمس

بتقدير : احفظ رأسك واجتنب حرارة الشمس - مثلا -

وإعرب الكلمة الأولى - فى هذه الصورة - اسم منصوب على التحذير ، أو مفعول به لفعل محذوف مع مرفوعه وجوبا . وإعراب الكلمة الثانية : معطوف منصوب على الاسم قبله .

د - التحذير بإيّا :

ويكون التحذير بها على النحو الآتى :

١ - التحذير بكلمة (إياك) باعتبارها كلها ضمير للمخاطب وبعده المحذر منه كقولنا : إياك البخلَ

٢ - التحذير بكلمة (إياك) وبعدها المحذر منه مسبوقا بالواو[1] كقولنا : إياك والبخلَ

٣ - التحذير بكلمة (إياك) وبعدها المحذر منه مسبوقا بالحرف (من) كقولنا : إياك من مؤاخاة الأحمق .

٤ - التحذير بكلمة (إياك) مكررة كقول الشاعر : فإياك إياك المراء ...

والتقدير فى هذا النوع : إياك احذَر ، وأبغِض النميمة .

ولكى نعرفك بإعراب هذه الصورة (التحذير بإياك) نعرض عليك أمثلتها الأربعة معربة .

١ - إياك البخلَ :

إياك : مفعول به أول لفعل محذوف تقديره (احذِّر)

البخل : مفعول به ثان لنفس الفعل المحذوف (أحذِّر) الذى قد ينصب مفعولين .

أو إياك : اسم منصوب على التحذير ، والبخل : محذر منه منصوب .

٢ - إياك والبخل :

إياك : مفعول به لفعل محذوف مع مرفوعه وجوبا تقديره (أُحذِّر) مثلا

الواو : حرف عطف

البخل : مفعول به لفعل محذوف مع مرفوعه تقديره (أبغِض) مثلا

والجملة الثانية معطوفة على الجملة الأولى

٣ - إياك من مؤاخاة الأحمق .

إياك : كالسابقة

من : حرف جر

مؤاخاة : مجرور بمن ومضاف ، الأحمق : مضاف إليه مجرور .

والجار والمجرور (من مؤاخاة) متعلقان بالفعل المحذوف ، وجوبا ، وهو (أحذِّر)

---

(١) لايجوز استخدام حرف عطف غير الواو .

٤ – إياك إياك المراء .....

إياك : كالسابقة

إياك : تؤكيد لفظى للأولى

المراء : مفعول به ثان للفعل المحذوف (أحذِّر)

– ويجوز أن ترد صورة أخرى وهى إياك + مصدر مؤول يكون مجروراً بمن المحذوفة .

وذلك كقولنا : إياك أن تغضب .

ويجب أن تلاحظ أن التحذير باستخدام الضمير (إياك) لايتم إلا مع المخاطب دون المتكلم والغائب

* * *

رابعاً - أساليب المدح والذم

ورد فى كلام العرب أكثر أسلوب يستعملونه فى المدح والذم ، بعضها سماعى ، وبعضها قياسى . وهى ثلاثة أساليب :

١ - نعم - بئس أو ساء : (من الصيغ السماعية)

وهى أفعال ماضية جامدة لازمة ، أولها (نعم) لإنشاء المدح ، وثانيها وثالثها (بئس - ساء) لإنشاء الذم .

ولعلك تتساءل عن مكونات هذا الأسلوب ، فتقول لك : إنه يتكون من :
فعل المدح أو الذم + الفاعل + المخصوص بالمدح أو الذم مؤخرا أو مقدماً .
ومثال ذلك قولك فى المدح :

نعم الرسولُ محمد — أو محمد نعم الرسولُ
نعم رسولُ الإسلام محمد — أو محمد نعم رسول الإسلام
نعم رسولاً محمد — أو محمد نعم رسولا

وقوله تعالى فى نبيه أيوب : " إنا وجدناه صابرا نعم العبد " ،
وقوله سبحانه : " إن تبدو الصدقات فنعماً هى " .
ومثاله قولك فى الذم مع (بئس) :

بئس الكذابُ مسيلمةُ — أو مسيلمةُ بئس الكذاب
بئس مدعى النبوة مسيلمةُ — أو مسيلمةُ بئس مدعى النبوة
بئس مدعياً مسيلمةُ — أو مسيلمةُ بئس مدعيا

وقوله تعالى : " فلبئس مثوى المتكبرين " ، وقوله جل شأنه : " بئسما اشتروا به أنفسهم " .
ومثاله قولك فى الذم مع (ساء) :

ساء الخلقُ النفاق — أو النفاق ساء الخلق
ساء خلقُ الرجل النفاقُ — أو النفاق ساء خلق الرجل
ساء خلقاً النفاقُ — أو النفاق ساء خلقا .

وقوله تعالى : " فساء مطر المنذرين " .

- ولعلك لاحظت أن الفاعل فى (نعم الرسول ، وبئس الكذاب ، وساء الخلق) جاء معرفا بأل .
- والفاعل فى (نعم رسول الإسلام ، وبئس مدعى النبوة ، وساء خلق الرجل) جاء مضافا إلى معرف بأل .

- والفاعل في (نعم رسولاً ، وبئس مدعيا ، وساء خلقا) جاء مستترا مفسرا بالتمييز بعده .
- والفاعل في (نعماً هي ، بئسما اشتروا) جاء (ما - الموصولة) ؛ أي أن فاعل هذا الأسلوب يأتي معرفا بأل ، أو مضافا إلى معرف بأل ، أو ضميرا مستترا يفسره التمييز - بعد ، أو ماً - الموصولة .

ولكن ، أين المخصوص بالمدح أو الذم ؟

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول :

أن المخصوص بالمدح في المجموعة الأولى (محمد) سواء أتقدم في الجملة أم تأخر . والمخصوص بالذم في المجموعة الثانية (مسيلمة) تقدم أو تأخر ، والمخصوص بالذم في المجموعة الثالثة (النفاق) تقدم أو تأخر ، وقد يحذف المخصوص إن فهم من الكلام كما في آية بني الله أيوب .

وما إعراب الاسم المخصوص ؟

نقول : يعرب الاسم المخصوص في أحسن الآداء مبتدأ ، ومابعده من جملة المدح أو الذم خبرها كما يتضح من الإعراب الآتي لبعض النماذج :

- نعم الرسول محمد ﷺ .

نعم : فعل ماض جامد لإنشاء المدح .

الرسول : فاعل مرفوع .. ، والجملة في محل رفع خبر مقدم .

محمد : مخصوص بالمدح مبتدأ مؤخر .

إعراب ثان للمخصوص :

نعم : فعل ماض لإنشاء المدح .

الرسول : فاعل مرفوع .

محمد : خبر لمبتدأ محذوف وجوبا تقديره : هو محمد .

إعراب ثالث للمخصوص :

محمد : مبتدأ خبره محذوف تقديره : محمد الممدوح .

مسيلمة : مبتدأ خبره محذوف تقديره : مسيلمة المذموم .

والإعراب الثاني أقل استعمالا ، والثالث أقل ، وأشهرها هو الأول .

- " فلبئس مثوى المتكبرين " .

بئس : فعل ماض جامد لإنشاء الذم .

مثوى : فاعل مرفوع .. ومضاف

المتكبرين : مضاف إليه مجرور . والجملة من الفعل والفاعل في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره :

(النار بئس مثوى المتكبرين ، أو بئس مثوى المتكبرين النار) وهذا المبتدأ المحذوف هو المخصوص بالذم الذى حذف لإنه مفهوم من سياق الحديث قبله .

– فساء مطر المنذرين :

ساء : فعل ماض جامد لإنشاء الذم .

مطر : فاعل مرفوع ومضاف

المنذرين : مضاف إليه مجرور ، والجملة من الفعل والفاعل فى محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره :

(المطر الذى سقط على قوم لوط ساء مطر المنذرين ، أو ساء مطر المنذرين المطرُ ....) وهذا المتبدأ المحذوف هو المخصوص بالذم حذف لإنه مفهوم من سياق الحديث قبله (وأمطرنا عليهم مطرا فساء مطر المنذرين) .

– ساء خلقا النفاق :

ساء : فعل ماض جامد لإنشاء الذم .

والفاعل ضمير مستتر تقديره (هو) مفسر بالتمييز بعده – والجملة من الفعل والفاعل فى محل رفع خبر مقدم

خلقا :تمييز منصوب .

النفاق : مخصوص بالذم . مبتدأ مؤخر (ويمكنك إعرابه بالإعراب الثانى ، أو الثالث الأقل استعمالا) .

– " فنعماً هى " .

نعم : فعل ماض جامد لإنشاء المدح .

ما (المدغمة فى ميم نعم) : اسم موصول مبنى فى محل رفع فاعل ، والجملة فى الفعل والفاعل فى محل رفع خبر مقدم .

هى : ضمير منفصل مبنى (يعود على الصدقات المذكور قبله) مخصوص بالمدح فى محل رفع مبتدأ مؤخر (ويمكن ان تعرب بالإعراب الثانى ، أو الثالث الأقل استعمالا)

ب – حبذا – لاحبذا : " من الصيغ السماعية "

وهما أيضا فعلان ماضيان جامدان لإنشاء المدح فى (حبذا) وإنشاء الذم فى (لاحبذا) . وقد قال النحاة : إن أصل الفعلين فى هذا الأسلوب .

المدح : الفعل (حبَّ) + الفاعل (ذا) + المخصوص بالمدح متأخرا .

الذم : الفعل (لاحبَّ) + الفاعل (ذا) + المخصوص بالذم متأخراً .

والفاعل (ذا) اسم إشارة واجب الاتصال بفعله .

ومن أمثلة هذا الأسلوب قولك :

حبذا الوفاءُ	، لاحبذا الخيانةُ
حبذا الاتحادُ	، لاحبذا الفرقةُ
حبذا الوفىُّ	، لاحبذا الغادر
حبذا الوفيتان	، لاحبذا الغادرتان
حبذا الأوفياء	، لاحبذا الغادرون
حبذا صديقاً الكريمُ	، لاحبذا صديقاً البخيلُ

ولعلك لاحظت من الأمثلة السابقة ثبوت التركيبين (حبذا ولاحبذا) على حالهما إفرادا وتثنية وجمعا ، تذكيراً وتأنيثا .

وسنعرض عليك إعراب بعض النماذج :

- حبذا الوفاءُ :

حب : فعل ماض جامد لإنشاء المدح

ذا : اسم إشارة مبنى فى محل رفع . والجملة من الفعل والفاعل فى محل رفع خبر مقدم وجوبا

الوفاء : مخصوص بالمدح مبتدء مؤخر مرفوع .

لاحبذا الخيانة :

لاحب : فعل ماض جامد لإنشاء الذم

ذا : اسم إشارة مبنى فى محل رفع فاعل ، والجملة من الفعل والفاعل فى محل رفع خبر مقدم وجوبا .

الخيانة : مخصوص بالذم مبتدأ مؤخر مرفوع .

حبذا صديقا الكريم :

حب : فعل ماض جامد لإنشاء المدح .

ذا : اسم إشارة مبنى فى محل رفع فاعل ، والجملة من الفعل والفاعل فى محل رفع خبر مقدم وجوا .

صديقا : تمييز منصوب .

الكريم : مخصوص بالمدح مبتدأ مؤخر مرفوع .

ويمكنك إعراب المخصوص فى هذا الأسلوب بالوجه السابق (مبتدأ مؤخر) وهو اشهر الأوجه ، أو بوجه من الوجهين السابق ذكرهما فى مخصوص (نعم وبئس) .

الوفاء : مخصوص بالمدح خبر لمتدأ محذوف تقديره : هو الوفاء

أو مخصوص بالمدح مبتدأ خبره محذوف تقديره : الوفاء الممدوح

الخيانة : مخصوص بالذم خبر لمبتدأ محذوف تقديره : الخيانة
أو مخصوص بالذم مبتدأ خبره محذوف تقديره : الخيانة المذمومة .
ولعلك لاحظت أن المخصوص بالمدح أو الذم في هذا الأسلوب لايجوز أن يتقدم على (حبذا ولاحبذا) كما جاء في مخصوص (نعم وبئس)، بل يجب تأخيره .

جـ - صيغة (فَعُلَ) : (من الصيغ القياسية)

ويشترط في الفعل الذي يصاغ على هذه الصيغة أن يكون ثلاثيا صالحا للتعجب منه . فيصاغ على وزن (فَعُل) بفتح الفاء وضم العين ، للدلالة على المدح أو الذم .

وتعامل هذه الصيغة معاملة (نعم وبئس) في التركيب والإعراب كقولنا :

حَسُن الخلقُ علوُ الهمة ، خَبُث الخلقُ الهوانُ
حسن خلق الفتى علو الهمة ، خَبُث خلق الفتى الهوانَ
حسن ماتحليت به علو الهمة ، خبث ما تصفت به الهوان
حسن خلقاً علو الهمة ، خبث خلقاً الهوان

مجيء الفاعل معرفا بأل ، أو مضافا إلى معرف بأل ، أوالأسم الموصول (ما) ، أو ضميرا مستترا يفسره التمييز بعده . كما يجوز أن يتأخر المخصوص كما لاحظت ، أو يتقدم فنقول : الشهامةُ حسنت الشيمةُ أو الشهامة حسنت شيمةً ، والنذالة خبثت شيمة ... وهكذا .

وإعراب المخصوص هنا يعامل نفس المعاملة فيجوز أن يكون مبتدأ مؤخرا على أحسن الآراء ، ويجوز أن يكون مبتدأ مقدما كذلك ، وفي الرأيين الأقل استعمالا نقول :
يجوز إعرابه خبراً لمبتدأ محذوف ، أو إعرابه مبتدأ خبره محذوف .
ويعرب الفعل (حَسُن) : فعل ماض جامد لإنشاء المدح .
ويعرب الفعل (خبث) : فعل ماض جامد لإنشاء الذم .

* * *

تدريبات

على أساليب : الاختصاص ، والإغراء ، والتحذير ، والمدح ، والذم

التدريب الأول

حدد صيغ المدح أو الذم ، وحدد فعلها ، واعربها فيما يأتى :

١ ـ قال تعالى "فساء صباح المنذرين" .
٢ ـ قال الرسول (ص) : "من توضأ يوم الجمعة فبها ونعمتْ ، ومَنْ اغتسل فالغسل أفضل"
٣ ـ حبذا أنتما خليلىّ إن لم   تعتلانى فى دمعى المهراق
ألا حبذا أهل الملا غير أنه   إذا ذكرت مَىُّ فلا حبذاهيا
٤ ـ عَدُل خليفةً عمرُ .

* * *

التدريب الثانى

اشرح ـ مع التمثيل ـ المسائل النحوية الآتية :
أ ـ التحذير بإياك .
ب ـ صور الاسم المنصوب على الإغراء .
جـ ـ أنواع الاسم المنصوب على الاختصاص .

* * *

التدريب الثالث

١ ـ أخاك أخاك إن من لا أخاله   كساعٍ إلى الهيجا بغير سلاح
٢ ـ إنا ـ شعب مصر ـ سنبنى مصر .
٣ ـ أنت ـ أيها الصانع ـ مكافح متقن ، أيها الصانع ؛ أنت مكافح متقن .

تخير الإجابة الصحيحة :

١ ـ فى البيت الأول : أ ـ أسلوب إغراء   ب ـ أسلوب تحذير
نوع الأسلوب السابق : أ ـ مفرد   ب ـ مكرر
٢ ـ فى الجملة الثانية : أ ـ أسلوب نداء   ب ـ أسلوب إستغاثة   جـ ـ أسلوب اختصاص

٣ - (أيها الصانع) في الجملة الأولى : أ - أسلوب نداء أصلي ب - اسم مخصوص
جـ - حشو بلافائدة
(أيها الصانع) في الجملة الأخرى : أ - أسلوب نداء أصلي ب - اسم مخصوص جـ - حشو بلا فائدة

* * *

التدريب الرابع

١ - أغر صديقك بالصلاة بأسلوبين مختلفين .
٢ - حذر صاحبك من الحقد والكراهية .
٣ - امدح الفضيلة بأسلوبين مختلفين .
٤ - حذر تلاميذك من التقصير مستخدما (إياكم) في ثلاثة استعمالات مختلفة .
٥ - رخّم (عائشة) في أسلوب نداء ، وأعرب الاسم المرخم بالوحدة الإعرابية المختلفة .

التدريب الخامس

أعرب مايأتي إعرابا تفصيليا :

١ - ياقصورا نظرتها وهي تقضي فسكبت الدموع والحق يقضي
٢ - أوحشيَّة العينين أين لك الأهل .
٣ - «اللهم عاملنا بالإحسان»
٤ - أيْ رواد الشباب ، إنكم تصنعون رجال المستقبل .
٥ - ياكوكبا ماكان أقصر عمره وكذاك عمر كواكب الأسحار
٦ - نِعماً يوصيكم به والدكم .
٧ - بئس ماجلبوه على أنفسهم من العار .

* * *

خامساً : اسلوب التعجب

تعريف به :

التعجبْ : أحد أساليب العربية التى تستخدم لكى يعبر بها المتكلم عن استعظام فعل امتاز بصفة حسنة ، أو غير حسنة .

وللتعجب صيغةُ القياسية والسماعية ـ أما القياسية فالصنيعتان المشهورتان ما افعله ، وافعل به ، وأما الصيغ السماعية فهى ما جاءنا مسموعا عن العرب كقولهم متعجبين :

ـ سبحان الله ! تقصر فى حقوق الناس ، وأنت ابن الأكرمين .
ـ لله درك فارسا !
ـ يالك من رائد فى عملك وعملك ! يالحلاوة الإيمان !

صيغتا التعجب القياسيتان[1] :

وهى الطريقة التى تستعمل فى التعجب من أى فعل استوفى بعض الشروط التى سنوضحها لك بعد قليل ...

أولا ـ صيغة (ماأفعله) : ما أعظم خلق الله :

مكوناتها : ما التعجبية + فعل التعجب (أفعل) + المتعجب منه (الهاء)

ـ ما : تعجبية ، أو نكرة تامة بمعنى شى عظيم ـ فى محل رفع مبتدأ(على أحسن الأداء وقد اعربوها مبتدأ لأنها تصدرت الكلام ، وأسند إليها فعل التعجب .

ـ أفعل : فعل جامد جاء على صورة الماضى (على أحسن الآداء لإمكان اتصالها بنون الوقاية مثل : (ما احوجنى إلى رحمتك ياربى) .

والفاعل : ضمير مستتر يعود إلى اما) والجملة من الفعل والفاعل فى محل رفع خبر المبتدأ

ـ المتعجب منه : وهو الاسم المنصوب الذى يرد بعد (افعل) لأنه مفعول به إعرابا ، وإن كان فاعلاً فى المعنى ، سواء أكان اسما ظاهرا أم مضمرا . ومن أمثلة هذه الصيغة قولنا :

ما أعظم الإسلام ، وما أروع مبادئه ، وما أسمى يدعو إليه ، وما أكرم أبتاعه ، وما أسوأ مناهضيه !

ويجوز حذف المتعجب منه عند وجود قرينة كقول الشاعر :

ارى أم عمرو دمعها قد تحدرا	بكاء على أم عمرو وماكان أجدرا

---

(١) تصاغ أحيانا للتعجب على وزن (فعل) التى رايتها فى المدح والذم . وتعد صيغة قياسية كقولة سبحانه : "كبرت كلمة تخرج من افواههم"

ثانيا - صيغة (أفعل به) : أكرم بمحمد صلى الله عليه وسلم :

مكوناتها :

أفعل : وهو فعل جامد أتى على صيغة الأمر (على أحسن الآداء)

الباء : وهي حرف جر زائد .

المتعجب منه : وهي الاسم المجرور لفظا بعد الباء الزائدة والمرفوع محلا باعتباره فاعلا بتقدير (فعل هو) وقد يأتي هذا الفاعل (المتعجب منه) اسما ظاهرا كقولنا السابق . أكرم بمحمد صلى الله عليه وسلم . أو ضميرا كقولة سبحانه "أبصرْ به وأسمع"

ومن أمثلة هذه الصيغة قوله تعالى : "أسمعِ بهم وأبصر" وقولنا : أعظم بالإسلام دينا ، وأكرم بمحمد رسولا ، وأحسنْ بالصدِّيق خليفةً ، وأشجع بخالدٍ قائداً ومجاهدا !

ويجوز حذف المتعجب منه أنه فهم من الكلام لوجود قرينة كقوله تعالى : أسمع بهم وأبصر" بتقدير وأبصربهم .

شروط صياغة فعلي التعجب القياسيين

يشترط في الفعل الذي تصاغ منه إحدى صيغتي التعجب (ماأفعله - أفعل به) صياغة مباشرة سبعة شروط يجب تحققها مجتمعة وهي أن يكون الفعل : ثلاثا منصرفا ، تاما ، مثبتا ، مبنيا للمعلوم ، قابلا للتفاضل أو التفاوت ، ليس الوصف منه (الصفة المشبة) على أفعل الذي مؤنثة فعلاء .

وإن اختل شرط من الشروط السابقة وجب الاستعانة بفعل مساعدا مستوفي الشروط المذكورة لتصاغ منه إحدى صيغتي التعجب مع مصدر الفعل غير المستوفي .

أي يشترط في الفعل الذي تصاغ منه إحدى الصيغتين القياسيتين صياغة مباشرة أن يكون :

١ - فعلا ثلاثيا . فلا يصاغ من مثل زخرف ، واستقر إلا بواسطة مثل :
ماأجمل زخرفة البناء ، أجمل بزخرفته !

٢ - فعلا منصرفا ، فلا يصاغ من الاسم ، أو من الفعل الجامد على الاطلاق .

٣ - فعلا تاما ، فلا يصاغ من الفعل الناقص مثل (كان وكاد) وأخواتها إلا بواسطة مثل : ما أحسن كونك مهذبا . أحسن بكونك مهذبا !

٤ - فعلا مثبتا ، فلا يصاغ من الفعل المنفي إلا بواسطة مثل : ما أبغض ألا تؤدى حق الله .

٥ ـ فعلا مبنيا للمعلوم ، فلا يصاغ من الفعل المبنى للمجهول[1] إلا بواسطة مثل :
ما اصعب أنْ تردَّ مخذولا .
٦ ـ فعلا قابلا للتفاضل أو التفاوت ؛ فلا يصاغ من مثل : مات ، فنى ، قُتل ـ الا فى المجاز .
٧ ـ فعلا ـ لاتصاغ الصفة المشبهة منه على وزن (أفعل)[2] الذى مؤنثة على وزن (فعلاء) فلا يصاغ من مثل : ابيض بيضاء ، أهوج هوجاء ، أحور حوراء ـ إلا بواسطة ـ مثل : ما إجمل حوَرَ العين . وأجمل بحورها !
وخلاصة الامر :
أنه عند فقد شرط من الشروط (غير الثانى والسادس) نتعجب كالآتى :
أ ـ فى غير الثلاثى . أو ما كانت صفته المشبهة على (أفعل ـ فعلاء) :
نأتى بفعل مساعد مستوف للشروط + المصدر الصريح للفعل منصوبا على المفعولية (كما مثلنا)
ب ـ فى المنفى . أو المبنى للمجهول :
نأتى بفعل مساعد مستوف للشروط + المصدر المؤول للفعل (فى محل بصيغة المفعولية)
جـ ـ فى الفعل الناقص :
نأتى مساعد مستوف للشروط + المصدر المؤول أو الصريح للفعل الناقص .

نماذج الاعراب :

أ ـ ما أجمل حور العيون :
ما : تعجبيه مبتدأ مبنية فى محل رفع .
أجمل : فعل جامد جاء على صورة الماضى ، والفاعل ضمير مستتر ، والجملة من الفعل والفاعل فى محل رفع خبر المبتدأ .
حور : متعجب منه مفعول به منصوب ومضاف .
العيون : مضاف اليه مجرور .
ب ـ أجملْ بِحَوَر العيون :
أجمل : فعل جامد جاء على صورة الأمر .
الباء : حرف جر زائد .
حور : فاعل مرفوع بضمة مقدرة منع من ظهورها اشتعال المحل بحركة حرف

---

(١) فى الافعال المسموعة التى تلازم البناء للمجهول اجازوا الصياغة المباشرة منها مثل (زُهى) منقول : وازهى الطاووس وكذلك (هزل) فنقول : ما اهزل الطاووس .

(٢) يقصد بهذا الوزن ما دل على لون او عيب أو حلية

الجر الزائد ، وهو مضاف .
العيون : مضاف إليه مجرور .

جـ - ما أصعب أن تُرَدَّ مخذولا :
ما أصعب : كإعراب (ماأجمل) السابقة .
أنْ : حرف مصدرى ونصب
ترد : فعل مضارع مبنى للمجهول منصوب بأن ، والمصدر المؤول من (أن والفعل) فى محل نصب مفعول به لأنه المتعجب منه .
مخذولا : حال منصوبة .

د - أصعب بأن ترد مخذولا :
أصعبْ : كإعراب (أجمل) السابقة
بأن ترد : الباء حرف جر زائد ، والمصدر المؤول فى محل رفع فاعل .
مخذولا : حال

هـ - ماأحسن كونك مهذبا !
ماأحسن : كإعراب (ماأجمل)
كونك : مفعول به منصوب (متعجب منه)
الكاف : اسم كان وقعت موقع المضاف إليه
مهذبا : خبر (كون) منصوب

، وما أحسن أن تكون مهذبا !
أن تكون : والمصدر المؤول فى محل نصب مفعول به منصوب (متعجب منه)

أحسن بكونك مهذبا :
أحسن : كإعراب (أجمل)

، وأحسن بأن تكون مهذبا :
بأن تكون : الباء حرف جر زائد ، والمصدر المؤول فى محل رفع فاعل (متعجب منه)

بكونك : الباء حرف جر زائد ، كونك : فاعل مرفوع محلا ، مجرور لفظا
مهذبا : خبر (كون) منصوب .

- من أحكام أسلوب التعجب (القياس) :

١ - يجب احتفاظ الصيغتين بترتيبهما فلا يصح أن يتقدم المتعجب منه على صيغة التعجب

٢ – يجوز الفصل بين فعل التعجب والمتعجب منه (معموله) بالجار والمجرور أو بالظرف ، فمن أمثلة الفصل بالجار والمجرور قول الشاعر :

خليليّ ماأحرى بذى اللب – أن يُرى .. صبوراً ولكن لاسبيل إلى الصبر

حيث فصل بين صيغة التعجب (ماأحرى) والمتعجب منه (المصدر المؤول : أن يُرى) بالجار والمجرور (بذى اللب) ومن أمثلة الفصل بالظرف قول الآخر :

أقيم بدار الحزم مادام حزمها .. وأحرِ – إذا حالت – بأنْ أتحَوَّلا

حيث فصل بين صيغة التعجب (أحرِ) والمتعجب منه (المصدر المؤول ، بأن أتحولا) بالظرف (إذا ...)

٣ – يجب أن يكون المتعجب منه معرفة . كقولنا : ما أكرم النيل ! أو نكرة مختصة كقولنا :

ما أفضل مسلما يتقى الله .

٤ – يجوز زيادة (كان) بين – ما – التعجبية وفعل التعجب في كثير من الاستعمالات ، وذلك للدلالة على الزمن الماضى مثل : ماكان أعظم شأن المسلمين !

٥ – يجوز حذف المتعجب منه إن دل عليه دليل كقول الشاعر :

جزى الله عنى – والجزاء بفضله .. ربيعة ، خيرا . ماأعفَّ وأكرما

يقصد : ماأعفها وأكرمها !

٦ – يجوز حذف الباء الزائدة الداخلة على المتعجب منه في صيغة (أفعِلْ) بشرط أن يكون المتعجب منه مصدرا مؤولا كقولك : أحبب أن تكون الفائز ، وأصل التعبير : أحببْ بأن ...

٧ – إذا جاء فعل التعجب معتل العين ، وجب تصحيحها عند صياغته مثل (طال) التى نقول فيها : ماأطول ليل المبتلى !

٨ – يفك إدغام الفعل الثلاثى المضعف عند صوغ (أفعِل به) منه كقولنا : أشدِدْ بعدالة عمر بن الخطاب .

* * *

سادساً : اسلوب التفضيل

تعريف بافعل التفضيل :

هو اسم مشتق ، يصاغ على وزن " أفعل " ويدل غالبا على اشتراك شيئين فى معنى معين ، وزاد أحدهما عن الآخر فى هذا الشىء ، ويطلق على الشىء المتصف بالزيادة اسم (المفضَّل) ، وعلى الآخر اسم (المفضَّل عليه) ، وتسمى الصيغة (افعل التفضيل) ومن ثلاثتها يتكون أسلوب التفضيل كقولنا : عدوٌ عاقل أحسنُ من صديق جاهل .

طريقة صياغة (افعل التفضيل) وشروطها :

يصاغ أفعل التفضيل من الفعل الثلاثى ، المنصرف ، التام ، المثبت ، المبنى للمعلوم ، القابل للتفاضل الذى لاتأتى صفته المشبهة على وزن (أفعل - فعلاء) .

وهذه الشروط - كما يتضح لك - هى نفس شروط صياغة فعلى التعجب التى درستها فى الأسلوب السابق .

ومن أمثلة هذا الأسلوب قوله تعالى : " أنَا أَكثَرُ مِنكَ مالاً وَأعَزُّ نَفَراً " وقوله : " والآخرةُ خيرٌ وأبقىَ " وقولنا : محمد ﷺ أفضل الرسل ، عمر بن الخطاب أعدل حاكم ، أبو جهل أخبث الكفار ، المخلص أسمعُ للنصح .

مصر أعرق الدول حضارة .

وقول الشاعر :

الخير ابقى وإن طال الزمان به .. **والشر اخبث** ما أوعيت من زادِ

فإن اختل شرط من الشروط ، وجب أن ننظر فيها :

- فلو كان الفعل جامداً مثل (ليس - عسى - نعم - بئس) أو غير قابل للتفاضل مثل :
(مات - فنى - قتل عَدِم) لم يجز أن تصوغ منه إفعل التفضيل مطلقا .
- وإن كان المفقود شرطاً آخر فيجوز أن نصوغ اسم التفضيل باستخدام فعل مساعد مستوف للشروط - كفعلى التعجب - ويوضع بعده مصدر الفعل المطلوب منصوبا على التمييز .

- فلو كان الفعل غير ثلاثى (قاوم) قلنا : الفلسطينيون أشد مقاومةً للاحتلال .
- ولو كان الفعل تصاغ صفته على أفعل فعلاء (أخضر) قلنا : الليمون أشد خضرةً من الخس وقد يقال : فلان أحمق من فلان ، وأبله من فلان (لأنهم أجازوا الصياغة المباشرة فيما إذت كانت الصفة فى العيوب معنوية داخلية .

المثقفين وأقلامهم ..

.... وهكذا كما عرفت الطريقة فى صوغ سلوب التعجب بصيغتيه .

- **حالات اسم التفضيل ، وأحكام كل حالة :**

الأولى ـ اسم التفضيل مجرداً من أل والإضافة :

ويجب أن يبقى فيها اسم التفضيل مفردا مذكرا ، كقوله سبحانه : "والآخرةُ خيرٌ وأبقى" وقوله تعالى : "أَناْ أَكثَرُ منكَ مالاً ، وَأعزُّ نَفَراً" ، وقوله : "النَّبِيُّ أَوْلَى بالمؤمنين من أنفُسِهِم"

وقولنا : أنت افضل من غيرك ، أنتما أفضل من غيركما .

أنتم افضل من غيركم ، انتن أفضل من غيركن .

- كما نلاحظ أن وجوب دخول (من) جارة للاسم المفضل عليه ، وجواز حذفها مع مابعدها إن وجد دليل كما فى الآية الكريمة : "والآخِرةُ خَيْرٌ وَأبقَى" .

الثانية ـ اسم التفضيل مقترفا بأل :

وتجب مطابقة اسم التفضيل للاسم المفضَّل إفراداً أو تثنيه أو جمعا ، وتذكيرا أو تأنثيا ، كقوله تعالى : "سَبِّحِ اسمَ رَبِّكَ الأعلَى"

وقوله صلى الله عليه وسلم : "اليدُ العليَاَ خيرٌ من اليدِ السفلىَ"

وقولنا : أنت الأفضل ، أنتِ الفضلى

أنتما الأفضلان ، أنتما الفضليان

انتم الأفضلون ، أنتن الفضليات

ولايجوز مجيء (من) والاسم المفضَّل عليه معا فى هذه الصيغة .

الثالث ـ اسم التفضيل مضافاً لمعرفة :

وتجوز المطابقة وعدم المطابقة ، وإن كان الأفصح الإفراد والتذكير كقولنا :

أحمد أكرم الرجال ، أمانى أذكى الطالبات .

الرابع : اسم التفضيل مضافاً لنكرة :

ويجب فيه أن يبقى مفردا مذكرا . ولكن من الملاحظ أن المضاف إليه النكرة يطابق الاسم المفضل فنقول :

أسامة أهدأ تلميذ فى فصله ، هما أهدأ تلميدين

هم أهدأ تلاميذ ، هن أهدأ تلميذاتٍ .

- عمل اسم التفضيل

يعمل اسم التفضيل فيما بعده رفعا ، أونصبا .
وتوجيه الرفع أن الأصل فى اسم التفضيل أن يرفع الضمير المستتر بعده ، كقولنا :
حسين أزهد من سعيد ، هند أعفاً من سعاد
فاسم التفضيل (أزهد) قد رفع ضميرا مستترا تقديره (هو) يعود على (حسين) وهو المفضّل .
وكذلك الاسم (أعفّ) الذى رفع ضميرا مستتراتقديره (هى) يعود على (هند) وهى المفضل.
ولايرفع اسم التفضيل اسما ظاهرا إلا قليلا فيما أُثر عن العرب من مسألة الكحل وهى قولهم : "مارأيت رجلا أحسن فى عينية الكحلُ منه فى عين زيد"
وقول الرسول (ص) : "مامن أيام أحبَّ إلى الله فيها الصومُ منه فى عشر ذى الحجة"
وتوجيه النصب : أن الأسماء بعد أفعل التفضيل تأتى منصوبة على التمييز ، لأن اسم التفضيل لاينصب المفعول به .

إعراب بعض النماذج :

"أنا أكثر منك مالا" :
أنا : ضمير منفصل مبنى فى محل رفع مبتدأ
أكثر : خبر مرفوع بالضمة .
منك : جارومجرور
مالاً : تميز منصوب .
"سبح اسم ربك الأعلى" :
سبح : فعل أمر مبنى ، والفاعل ضمير مستتر تقديره (أنت)
اسم : مفعول به ومضاف
ربك : مضاف إليه
الأعلى : صفة مجرورة إتباعا لموصوفها (ربك)
"مامن أيام أحبَّ إلى الله فيها الصوم منه فى عشر ذى الحجة" :
أحب : صفة لكلمة (أيام) مجرورة بالفتحة نيابة عن الكسرة
الصوم : فاعل مرفوع بأفعل التفضيل قبله (أحبّ) ، وعلامة رفعه الضمة الظاهرة
"هند أعف من سعا" :
هند : مبتدأ مرفوع
أعف : خبر مرفوع ، والفاعل ضمير مستتر فى أفعل التفضيل (أعف) تقديره (هى)
من سعاد : جار ومجرور متعلق بأعفّ .

تدريبات على أسلوبى التعجب والتفضيل

التدريب الأول

– اشرح مع التمثيل الموضوعات الآتية :
١ ـ شروط صوغ فعل التعجب
٢ ـ حالات اسم التفضيل وحكم كل منها .
٣ ـ ثلاثة من أحكام أسلوب التعجب القياسى
٤ ـ عمل اسم التفضيل .

* * *

التدريب الثانى

(ألَمّ)

١ ـ هات المصدر الصريح ، واذكر وزنه .
٢ ـ تعجب من مصدر هذا الفعل بصيغتى التعجب القياسيتين فى جملتين مفيدتين .
٣ ـ أدخل هذا المصدر فى أسلوب تفضيل مناسب ، بحيث يفيد التفاضل .

ب ـ قارن نحويا بين الجملتين الآتيتين :
رُبَّ صديق أنفع من الأخ ، رُبَّ صديق أنفع منه الأخُ

* * *

التدريب الثالث

أعرب مايأتى إعرابا تفصليا :
١ ـ "نحن نقصُّ عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن"
٢ ـ "يأيها الذين آمنوا لاتدخلوا بيوتا غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلموا على أهلها ، ذلكم خير لكم لعلك تذكرون"
٣ ـ يالإفك الرجال ماذا أذاعوا كذب ماروروا صراح لعمرى
٤ ـ ماأعرق الآثار المصرية والأهرام
٥ ـ إن الذى سمك السماء بنى لنا بيتا دعائمه أعزّ وأطول
٦ ـ فلا تكُ كالراكب السبْعَ كى يُهابَ ، وأنت له أهيَبُ

التدريب الرابع

اكمل بإجابات مناسبة :

"قيل لأعرابى : مابال المراثى أجود أشعاركم ؟ قال : لأنا نقول وأكبادنا محترق"

في العبارة جملتان لمقول القول :

١ ـ الأولى هى : ....

٢ ـ والثانية هى : ....

٣ ـ الموقع الإعرابى لكل من العبارتين ....

٤ ـ اسم التفضيل بالجملة .... ووزنه ....

٥ ـ وإعرابه ....

٦ ـ عمله فيما بعده ....

ب ـ أكمل بذكر اسم تفضيل مناسب مع ماتحتاج إليه العبارة من كلمات :

١ ـ عدت من سفرى ....

٢ ـ لا أثق بتاجر ....

٣ ـ ركبت في سفرى طائرة ....

٤ ـ لعل هذا الطبيب ....

* * *

الوحده الخامسة

المصدر : ابنيته وإعماله

اولا : ابنية المصادر

١ ـ المصادر المرتبطة بالدلالة

المصدر نوع من الأسماء ، يدل على الحدث ، من ثم فهو وثيق الصلة بالفعل . وله أوزَان محددة منها مأله صلة مباشرة بالدلالة ، فثمة أوزان مصدرية يرتبط كل منها بدلالة محددة

وزن المصدر	الأمثلة	الدلالة
فِعال	نفار إباء جماح	امتناع
فَعَلان	غَليان جوَلان طوفان	حركة
فُعَال	سُعَال صُدَاع زكـــام	مرض
فُعَال	نباح نعاب صراخ	صوت
فعيل	صهيل زئير .أزيـــز	صوت
فعالة	زراعَة تجَارة نجارة	حرفه
فُعْلة	حمرة زرقة خضرة	لون

وهناك عدة قرارات أصدرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة تجيز صوغ مصادر جديدة بالأوزان السابقة للدلالة على المعنى المرتبط بكل وزن .
ومنها قرار بوزن فِعَاله للحرفة وبوزن فعِلان للتقلب والاضطراب وبوزن فُعَال للمرض وكذلك بوزن فَعَل ، سواء أورد له فعل أم لم يرد(١) .

---

(١) انظر : مجمع اللغة العربية في ثلاثين عاما ، مجموعة القرارات العلمية من الدورة الأولى إلى الدولة الثانية والعشرين ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٢ ـ ٣٦

٢ ـ المصادر المرتبطة بوزن الفعل الثلاثى :
هناك عدة أبنية للمصادر لها ارتباط مباشر بأبنية الأفعال :

وزن الفعل	أمثلة الفعل	أمثلة المصدر	وزن المصدر
فَعُلَ	سَهُلَ شَجُعَ	سُهُولَة شَجَاعة	فُعُولَه فَعَالَه
فَعَلَ اللازم فَعِل اللازم	كرُمـ قَعدَ جَلَس فرِحَ عَطِشَ	كَرَمـ قُعُود جُلُوس فَرَح عَطَش	فَعَل فُعُول فَعَلَ
فَعَلَ المعتدى فَعِل المتعدى	كَسَب فَهِم	كَسْب فَهْم	فَعْل فَعْل

أما مصادر الفعل المبدوء بالواو مثل : وعَد ، وَزَن فتكون بحذف هذه الواو والتعويض عنها بتاء فى آخر المصدر :

الماضى	المضارع	المصدر
وعد وزن وسمـ	يعد يزن يسم	عِدَة زِنَة سِمَة

٣ ـ المصادر المرتبطة بالثلاثى المزيد

وزن الفَعل	أمثلة الفعل	أمثلة المصدر	وزن المصدر
فَعَّلَ	عَظَّم	تَعظيما	تفعيل
	كَرَّم	تكريما	
	جَرَّب	تجربة	تفعلة
	وَصَّى	توصية	
	هنأ	تبنئة	
	ذَكَّر	تذكرد	
	جزأ	تجزئة	

* انفعل قَيَّم مرتبط من حيث الاشتقاق بالفعل قام يقوم . ولكن استخدامه جعله وثيق الصلة من حيث الصيغة والدلالة بكلمة قيمة . ومن أجل التمييز الدلالى هناك ضرورة لتخالف الصيغ . ولهذا نجد من الفعل عاد . يعود كلمة عَيَّد بمعنى شهد العيد . ولم يقولوا عَوَّد الناس لئلايتوهم أنها من العادة .

ولذا فهناك فرق بين الفعل عَيَّد والفعل عَوَّد . وانطلاقا من هذا ميز مجمع اللغة العربية بالقاهرة دلالة الفعل قيم بمعنى عرف أو حدد القيمة والمصدر التقييم بوصفه مشتقيا من كلمة قيمة ، هذا من جانب ، والفعل قوَّم والمصدر تقويم بمعنى الاصلاح ، هذا من الجانب الآخر .(١)

فاعَل	قاتل	قتال مُقاتلة	فعال مُفاعَلة
	خاصم	خصام مُخاصمة	

(١) مجمع اللغة العربية ، كتاب فى أصول اللغة ، القاهرة ١٩٦٩ ص ٢٢٨

أفْعَل	أكْرَم	إكرام	إفعال
	أعْلن	إعلان	
	أضرب	إضراب	
	أقام	إقامة	
	أبان	إبانة	

* إذا كانت عين أفعل ألفا حذفت ألف الافعال من المصدر وعرض عنها تاء في آخر الكلمة .

وزن الفعل	أمثلة الفعل	أمثلة المصدر	وزن المصدر
تَفَاعل	تقاتل تماثل تشابه	تقَاتُل تَماثُل تشابه	تفاعُل
افْتَعَل	اقتدر التهب احتقن	اقتدار التهاب احتقان	افتعال (همزة وصل)
انفعل	انطلق انكسر انحسر	انطلاق انكسار انحسار	انفعال
افْعَلّ	احمر اخضر	احمرار اخضرار	افْعِلال
استفعل	استذكر استعمر	استذكار استعمار	استفعال
	استقام استعاذ	استقامة استعاذة	

* الفعل بوزن استفعل المعتل العين تحذف عينه ويعوض عنها بتاء فى آخره .

٤ ـ المصادر المرتبطة بالافعال غير الثلاثية

وزن الفعل	أمثلة الفعل	أمثلة المصدر	وزن المصدر
فَعْلَلَ	وَسْوَس دَحْرج زَلْزَل بسْتر	وَسْوسة دَحْرَجَة زَلْزَلَه بَسْتَرة	فَعْلَلَه
* اقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة الاشتقاق من المعرب عند الحاجة العملية إلى ذلك . وكلمة بستر فعل بوزن فعلل مشتق من اسم العالم الفرنسي باستور[1] .			
تَفَعْلَلَ	تجمر	تجمر	تفعلل
افعَلَّل	اقشعر	اقشعرار	افعلال

٥ ـ الف الوصل في بداية ابنية مصدرية تكون ألف الوصل في بداية عدة ابنية للفعل الماضي والمصادرة أيضا . كما توجد ايضا في بداية فعل الأمر من هذه الأفعال .

الفعل	بدايته	المصدر	بدايته
انطلق انطوى اجتمع انتمى	الف وصل	انطلاق انطواء اجتماع انتماء	الف وصل

الفعل	بدايته	المصدر	بدايته
اطمأن استغفر استولى استقام استهان	الف وصل	اطمئنان استغفار استيلاء استقامة استهانة	الف وصل

(١) مجمع اللغة العربية . كتاب في أصول اللغة القاهرة ١٩٦٩ . ص ٣٥١ ـ ٣٥٢

وعلى العكس من هذا فان الفعل بوزن أفعل يبدأ بهمزة قطع وكذلك مصدرة افعال يبدأ بهمزة قطع ايضا وكذلك الأمر . وهمزة القطع همزة قاطعة مستمرة تنطق دائما . مثال ذلك فعل الماضى أكرم وفعل الأمر أكرم والمصدر إكرام .

٧ ـ جمع المصدر

يجوز جمع المصدر عند تعدد أنواعه ، وقد وافق مجمع اللغة العربية على قرار يجيز ذلك . ومن أمثلة جمع المصدرة تنظيم تنظيمات ، تركيب تركيبات ، ترتيب ترتيبات .

* * *

تدريبات

١ ـ اذكر قاعدة بناء المصادر التالية :

قدوم ، نوم ، سعال ، رنين ، اقبال ، رجوع ، صياغة ، استعداد ، وصول ، تشديد ، شخوص ، انقسام ، موافقة ، طهارة ، وناءة ، عجب ، حدادة ، مرض ، سؤال ، شلل ، علم ، كتابة ، عويل .

٢ ـ وضح قاعدة انتهاء المصادر التالية بالتاء واذكر افعالها
تجربة ، إقامة ، تجزئة ، تذكرة ، مقاتلة ، عدة ، سهولة ، سمة ، سنة .

٣ ـ ميز همزة القطع وألف الوصل فى الكلمات الآتية واذكر السبب
أبْعَد ، أبْعِد ، ابتعد ، ابتعاد ، إبعاد أكْرَم ، أكْرِم ، إكرام .
اعتذر ، اعتذار ، اعتذر
اعذر ، اعذِر ، إعذار
أوقع ، أثر ، إيثار ، استغفر ، أستغفار ، استعمر ، استعمار ، استقر ، استقرار .

٤ ـ اختر البداية الصحيحة (همزة القطع ، ألف الوصل) للكلمات الآتية :
اسم ، ابن ، ابنة ، امرؤ ، استمرار ، استعمال ، أمر ، اكمال ، اهدار ، اسراف ، اخلاف ، اتلاف ، استعداد افراط ، اقتداء .

٥ ـ استخراج المصادر من الجمل التالية واعربها :
أ ـ هذا شاهد عَدْلٌ
ب ـ هؤلاء شهود عدول
جـ ـ هذا عالم ثقة
د ـ هؤلاء علماء ثقات .

ثانيا : المصدر الميمى واسم المصدر

المصدر الميمى صيغة خاصة تدل على الحدث ، سمتها الأساسية أنها تبدأ بميم لغير المفاعلة ، ومعنى هذا أن وزن المفاعلة لايعد مصدرا ميميا ، فله أبنية اخرى مختلفة .

١ ـ يبنى المصدر الميمى من الثلاثي بوزن مفعل ، ولذلك مثل مبدأ ، مذهب ، منظر ، مضرب .

أو بوزن مفعل ، مثل : مَوْعِد ، مَوْضِع ، مَوْقِع ، مَرْجِع ، مصير ، معرفة ، مبيت .

٢ ـ يبنى المصدر الميمى من غير الثلاثى ، أى من الثلاثى المزيد والرباعى بوزن المضارع المبنى للمجهول ، مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة .

الماضى	المضاع المبنى للمجهول	المصدر الميمى
استخرج	يُستَخرج	مُستخرج
اصطلح	يصطلح	مصْطَلح
انحدر	ينحدر	مُنْحَدر

٣ ـ يبنى المصدر الميمى أيضا بوزن مَفْعَلَة وذلك مثل مفسدة بمعنى فساد ومقالة بمعنى قول ، ومهانة بمعنى إهانة ، ومنجاة بمعنى نجاة .

ويدل وزن مَفْعَلَة أيضا على المكان الذى يكثر فيه الشى ، قرر مجمع اللغة العربية قياسية وزن مفعلة للمكان الذى يكثر فيه الشىء قياسيا من أسماء الأعيان الثلاثية الأصول للمكان الذى تكثر فيه هذه الأعيان سواء أكانت من الحيوان أو النبات أو من الجماد وذلك مثل مَسْبَعَة للمكان الذى تكثر فيه السباع .

٤ ـ اسم المصدر

اسم المصدر اسم دال على معنى المصدر ، ولكنه ذو بنية تختلف عن أبنية المصادر فى أنه ينقص عن حروف المصدر :

الفعل	المصدر	اسم المصدر
أعطى	إعطاء	عَطَاء
سَلَّم	تسليم	سَلَام
كَلَّم	تكليما	كَلَام
أعان	إعانة	عَوْن

تدريبات

١ - اين المصدر الميمى مما ياتى :

بدأ ، قَدِم ، رجع ، طلع ، صدر ، اصطلح ، وضع ، نام ، دخل ، صنع ، بكى ، صاغ ، فلح .

٢ - ميز المصادر وأسماء المصادر والمصادر الميمية مما ياتى :

مرجع ، كلام ، غليان ، صهيل ، عطش ، شجاعة ، عطاء ، زراعة ، سعال ، فهم ، تجربة ، صلاة ، حمرة ، سهولة ، مبدأ .

٣ - اذكر قاعدة بناء المصادر الميمية التالية واضبطها :

معهد ، مَشرب ، موضع ، مجلس ، مطلع ، مصدر ، منطلق .

٤ - ميز المصدر عن اسم المصدر فى الكلمات التالية :

عون ، معونة ، إعانة

تكلم ، كلام ، تكليم

تسليم ، سلم ، سلام

إطاعة ، طاعة ، مطاوعة

طاقة ، إطاقة

ثالثا : عمل المصدر

١ ـ يعمل المصدر عمل فعله ، مضافا أو معرفا بأل أو مجردا عن الـ والأضافة ، وشرط عمله صحة حلول الفعل مع أن محله أو نيابته عن الفعل .

يضاف المصدر إلى فاعله وينصب المفعول به

﴿ ولولا دفعُ اللهِ الناسَ بعضَهُم ببعض لفسدت الأرض ﴾ البقرة ٥١

لولا : حرف امتناع لوجود

دفع : مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة ، والخبر محذوف وجوبا لأنه بعد لولا أى : لولا دفع الله موجود .

اسم الله : مضاف إليه مجرور بالكسرة ، ومحله الرفع لأنه فاعل الدفع

الناس : مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة ، والناصب له المصدر دفع ، لأنه مصدر يحل محل أن والفعل ، أى : لولا أن يدفع الله الناس

﴿ أو إطعام فى يوم ذى مسغبة يتيماً ﴾ البلد ١٤

يتيما : مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة والعامل فيه المصدر والتقدير : أن يطعم فى يوم ذى مسغبة يتيما

سرنى إنشادُك الشِّعْرَ

الشعر : مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة ، والعامل فيه المصدر إنشاد

ساءنى ضربُك ابنَك

ابن : مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة والعامل فيه المصدر ضرب والتقدير :

ساءنى أن تضرب ابنك أساس نجاحك إطاعتك رَبَّك وإكرامك زملاءك

رب : مفعول به منصوب بالفتحة والعامل فيه المصدر إطاعة ، والكاف مضاف إليه

زملاء : مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة والعامل فيه المصدر إكرام والكاف مضاف إليه

٢ ـ يستخدم المصدر للدلالة على الأمر ، وذلك مثل : قيام ، جلوس ، انتباه ، انصراف وغير ذلك من كلمات الأوامر المدرسية والعسكرية .

ونجد استخدام المصادر للتعبير عن أغراض أخرى فى الجملة التالية :

– أهدوء بال وأنتم فى أزمة ؟

يلاحظ هنا أن المصدر يستخدم فى إطار الاستفهام ويعرب مفعولا مطلقا .

– هذا الامتحان مهم ، إما نجاحاً ودخول الجامعة وإما رسوباً وترك الدراسة .

نجاحا : مفعول مطلق منصوب بالفتحة ، ويلاحظ هذا التركيب بعد كلمة إما التفصيلية

- لايجوز لهم أن يتصرفوا تصرفَ الأطفال وأن يكون لهم أنينٌ أنينَ الجرحى ، أو نواحٌ نُوَاحَ الشكلى ، فعليهم أن يواجهوا الموقف بشجاعة .

تصرف : مفعول مطلق منصوب بالفتحة للفعل الظاهر يتصرف

انين : مفعول مطلق منصوب بالفتحة لفعل مقدر

نواح : مفعول مطلق منصوب بالفتحة لفعل مقدر

والمصادر السابقة تصرف وأنين ونواح أعربت مفعولا مطلقا لفعل ظاهر أو مقدر في إطار دال على التشبيه

* * *

تدريبات

١ - ضع مصدراً منصوباً في الجمل التالية :

ا - ياأغنياء (عطف) على الفقراء ، لا (قسوة) عليهم .

ب - (كسل) وقد وصل زملاؤك إلى أهدافهم .

جـ - هذا الموقف جاد . إما (نصر) يؤدى إلى مانرجوه ، أو (هزيمة) ليس بعدها نصر .

د - قال النقيب : (صبر) يازملائي ، و (مزيد) من العمل .

٢ - اعرب ماتحته خط :

ا - لاحظت إرشادك الطلاب إلى استخدام المعجمات

ب - أعجبنى تكريم المدرسة طلابها المتفوقين

جـ - كرمت الدولة الأديب تكريمها العالم

د - كتابتك هذه الرواية كان عملا موفقا

هـ - أيها الأصدقاء هيا بنا إسعافا للجرحى وانقاذا لهم .

٣ - صحح الجمل التالية واضبطها :

ا - عطاء الأستاذ الطلبة لايقدر بثمن

ب - سبب تقديره عند رؤساءه معاملته زملاؤه معاملة طيبة

جـ - اتقانك عملك يستحق التقدير .

د - سرنى أداءك الواجب

* * *

رابعا : المصدر الصريح والمصدر المؤول

يظهر المصدر الصريح على نحو مباشر ، مثل أمثلة المصدر المذكورة من قبل . أما المصدر المؤول فهو تركيب مكون من :

[حرف مصدرى + فعل مضارع]

ومعناه معنى المصدر

- يسرني أن تنجح في الامتحان (مصدر مؤول)
- يسرني نجاحك في الامتحان (مصدر صريح)

المصدر المؤول في الجملة الأولى من أن والفعل المضارع المنصوب في محل رفع فاعل ، مثل إعراب المصدر الصريح المقابل له

- نريد أن نبني وطننا على أساس الأصالة والمعاصرة
- نريد بناء وطننا على أساس الأصالة والمعاصرة

المصدر المؤول من أن والفعل المضارع في الجملة الأولى في محل نصب مفعول به . مثل إعراب المصدر الصريح المقابل له .

- أعجبني ماصنعت

أعجبني صنيعُك

المصدر المؤول من ما والفعل في محل رفع فاعل

تدريبـــــات

حوّل المصادر المؤولة في الجمل التالية إلى مصادر صريحة واعربها :

أ - كل العرب يتمنون لو تعاونوا وتكاملوا واتحدوا من أجل التقدم .

ب - أعلن اليوم أن باب القبول في الجامعة لم يغلق .

جـ - يرجى أن ينتصر العلم على الأمراض المستعصية .

د - تمسك بما رأيته فأنت على حق .

هـ - نريد أن تتوسع الحكومة في المشروعات الثقافية

و - حز في نفسي أنك ضيعت وقتي .

ز - من الاخلاص أن تصارح صاحبك بالحقيقة .

* * *

خامســـا : اسم المرة واسم الهيئة

١ - اسم المرة : مصدر يدل على حدوث الفعل مرة واحدة ، يختلف عن المصادر الأخرى فى أنه ذو دلالة عددية محددة .

ضربته ضربة ، أى ضربة واحدة .

قفز قفزة فى الهواء ، أى قفزة واحدة .

ويكون اسم المرة من الفعل الثلاثى المجرد بوزن فعله

أما إذا كان المصدر الأصلى للثلاثى أو غير الثلاثى مختوما بتاء التأنيث ، مثل رحمة ، استقامة فان التمييز بين المصدر الأصلى واسم المرة يتطلب وصف اسم المرة .

وفى الاستخدام المعاصر أمثلة تتحول اسم المرة لأداء الوظائف الاسمية العادية مثال ذلك كلمة جلسة :

- عقدت المحكمة جلسة ، والمقصود جلسة واحدة
- عقدت اللجنة جلستين ، لبحث الموضوع
- عقدت اللجنة ثلاث جلسات لبحث الموضوع

٢ - اسم الهيئة : هو مصدر بوزن فِعْلة من الفعل الثلاثى . يختلف عن اسم المرة فى حركة الفاء فالفتح لاسم المرة والكسر لاسم الهيئة . يدل اسم الهيئة على كيفية أو طريقة حدوث الفعل .

الفعل	اسم المرة	اسم الهيئة
جَلَسَ	جَلْسَة (= جلسة واحدة)	جِلْسة (طريقة الجلوس)
خبر		خِبرة
مشى	مَشية	مِشيه

* * *

تدريـــب

١ - ميز المصادر واسم المرة واسم الهيئة فيما يأتى :

اكل ، إكلة ، آكلة

جلوس ، جَلسة ، جِلسة

انطلاق ، انطلاقة

* [illegible]
* [illegible]
* التصادم
* [illegible]
* السقوط [illegible]
* هدى جاد
* [illegible]
* فتحي سلامة
* [illegible]
* [illegible]
* القصة القصيرة

من كتاب " الزاهر " لابن الانباري

قولهم: اللهُمَّ اغفِرْ لنا ذنوبَنا[١]

قال أبو بكر: قال قطرب محمد بن المستنير[٢]: معناه اللهم غطِّ علينا ذنوبنا، قال: وهو مأخوذ من قول العرب: قد غفرت المتاع في الوعاء اغفره غفرا، ويقال: اغفر متاعك في الوعاء، أي: غطه فيه. قال أبو بكر: وسمعت أبا العباس يقول: تقول العرب: [قد] غفر الرجل في مرضه يغفر غفرا اذا نُكِسَ في مرضه، فكأن المرض غطّى عليه، واحتج بقول الشاعر[٣]:

خليلي إنَّ الدارَ غَفْرٌ لذي الهوى كما يغفرُ المحمومُ أو صاحبُ الكَلْمِ

ومن ذلك قوله عز وجل: «واستغفروا ربكم»[٤]، معناه: سلوا ربكم أن يغطي عليكم ذنوبكم. ومن ذلك قوله: «أنِ اعبدوا اللهَ واتقوه واطيعونِ يَغْفِرْ لكم من ذنوبكم»[٥]، معناه: يغطي عليكم ذنوبكم. قال الكسائي[٦] وهشام[٧] وغيرهما: [٨/أ] (من) في هذا الموضع زائدة، وذهبوا الى أنها مؤكدة للكلام، والمعنى: يغفر لكم ذنوبكم. وقالوا: هو بمنزلة قوله: «ولهم فيها من كل الثمرات»[٨]، واحتجوا بقوله عز وجل: «قُلْ للمؤمنينَ يغضوا من أبصارهم»[٩]، فالمعنى: يغضوا

---

(١) الفاخر ١٣٤، اللسان والتاج (غفر).

(٢) توفي سنة ٢٠٦ هـ. (طبقات النحويين ٩٩، نور القبس ١٧٤، اخبار النحويين ٣٨).

(٣) المرار الفقعسي، شعره: ١٧٦.

(٤) هود ٩٠.

(٥) نوح ٣، ٤.

(٦) علي بن حمزة، امام أهل الكوفة في النحو، وأحد القراء السبعة، توفي ١٨٩ هـ. (نور القبس ٢٨٣، الانباه ٢/٢٥٦، البغية ٢/١٦٢).

(٧) هشام بن معاوية الضرير، أخذ عن الكسائي، توفي سنة ٢٠٩ هـ. (نزهة الالباء ١٦٤، انباه الرواة ٣/٣٦٤، وفيات الاعيان ٦/٨٥).

(٨) محمد ١٥.

(٩) النور ١٠.

أبصارهم، واحتجوا بقوله عز وجل: «وَعَدَ اللهُ الذينَ آمنوا وعملوا الصالحاتِ منهم مَغْفِرَةً وأَجْراً عظيماً»[١٠]، قالوا: فمن ليست في هذا الموضع مُبعضة انما المعنى: وعدهم الله كلهم مغفرة وأجرا عظيما، فدخلت (من) للتوكيد. وكذلك قوله: «ولتكنْ منكم أمةٌ يدعونَ الى الخير»[١١]، فلم يؤمر بهذا بعضهم دون بعض، انما المعنى: ولتكونوا كلكم أمة يدعون الى الخير. ومن ذلك قول الشاعر[١٢]:

أخو رغائبَ يُعطيها ويسألُها ... يأبى الظلامَةَ منه النَوْفَلُ الزُفَرُ

النوفل: الكثير الاعطاء للنوافل، و (من) مؤكدة للكلام. وقال أصحاب المعاني: المعنى[١٣] يأبى الظلامة، لأنه نوفل زفر، قال ذو الرمة[١٤]:

اذا ما امرؤ حاولنَ أنْ يقتتلْنَهُ ... بلا إحْنَةٍ بينَ النفوسِ ولا ذَحْلِ

تبسَّمنَ عن نَوْرِ الأقاحيِّ في الثرى ... وفَتَّرْنَ من أبصارِ مضروجةٍ نُجْلِ

أراد: وفترن أبصاراً مضروجةً، فأكّد الكلام بمن. قال أبو بكر: قال الفراء[١٥]: معنى قوله عز وجل: «يغفر لكم من ذنوبكم»[١٦]، يغفر لكم من أذنابكم وعن أذنابكم[١٧]، أي: يغفر لكم من أجل وقوع الذنوب

---

(١٠) الفتح ٢٩.
(١١) آل عمران ١٠٤.
(١٢) أعشى باهلة، الصبح المنير ٢٦٧. والزفر: السيد.
(١٣) ساقطة من ك.
(١٤) ديوانه ١٤٤ - ١٤٥. والاحنة المداوة. والذحل الطلب بالدم، وهو هنا الامر الذي اسأت ... الزهر. ومضروجة: واسعة شق العين. ونجل: واسعات العيون. وذو الرمة هو غيلان بن عقبة ... ت ١١٧ هـ. (الشعر والشعراء ٥٢٤، اللآلي ٨١، الخزانة ٥٠/١).
(١٥) معاني القرآن ١٨٧/٣.

منكم. كما تقول [٨/ب] في الكلام: قد اشتكيت من دواء شربته. فالمعنى: قد اشتكيت من أجل الدواء الذي شربته. وقال قطرب: من المغفرة قولهم: قد غَفَرَ الرجل رأسه بالمِغْفَر، أي: غطاه به، ويقال للبيضة التي يغطي بها الرأس الغفارة. وقال الاصمعي[١٨]: معنى قولهم: اللهم اغفر لنا ذنوبنا، اللهم استر علينا ذنوبنا، قال: والعرب يقول الرجل منهم للرجل: اصبغ ثوبك بقرف السدر فانه اغفرُ للوَسَخ، أي: أستر للوسخ. وفي: يصبغ، ثلاث لغات، يقال: قد صَبَغَ الثوبَ يصبُغُهُ ويصبَغُهُ ويصبِغُهُ. وكذلك دَبَغَ الجلدَ يدبِغُهُ ويدبَغُهُ ويدبُغُهُ. ونَغَقَ[١٩] الغرابُ ينغُقُ وينغَقُ وينغِقُ. وكذلك نَهَقَ الحمار يَنْهُقُ وينهَقُ وينهِقُ. قال أبو بكر: حكى[٢٠] هذا أبو العباس عن سَلَمَة[٢١] عن الفراء.

* * *

وقولهم: اللهم لا مانعَ لما اعطيتَ ولا معطيَ لما منعتَ ولا ينفع ذا الجَدِّ منكَ الجَدُّ[٢٢]

قال أبو بكر: فيه ثلاثة أقوال: قال أبو عُبَيْد القاسم بن سلام[٢٣] المعنى: ولا ينفع ذا الغِنى منك غناه، وانما ينفعه طاعتك والعمل بما يقربه منك، واحتج بقول النبي (ص): (قمتُ على باب الجنةِ فاذا عامةُ

---

(١٨) هو عبد الملك بن قريب، ت ٢١٦ هـ. (المراتب ٤٦. الجرح والتعديل ٢/٢/٣٦٣. طبقات القراء ١/٤٧٠).

(١٩) من ك، ل. وفي الأصل: نعق بالعين المهملة، وكلاهما صحيح.

(٢٠) ل: حكى لنا.

(٢١) سلمة بن عاصم، والد المفضل صاحب كتاب الفاخر. (طبقات النحويين واللغويين ١٣٧. انباه الرواة ٢/٥٦، طبقات القراء ١/٣١١).

(٢٢) حديث شريف، ينظر: غريب الحديث ١/٢٥٦. الغريبين ١/٣٢٦. النهاية ١/٢٤٤.

(٢٣) غريب الحديث ١/٢٥٧. وأبو عبيد، ت ٢٢٤ هـ. (مراتب النحويين ٩٣. تاريخ بغداد ١٢/٤٠٣. الانباه ٣/١٢).

من يدخلها الفقراءُ واذا أصحابُ الجَدِّ محبوسون)[٢٤]. فمعناه: واذا أصحاب الغنى في الدنيا محبوسون[٢٥]، قال: وهو بمنزلة قوله عز وجل: «يوم لا ينفعُ مالٌ ولا بنون إلاّ مَنْ أتى اللهَ بقلبٍ سليم»[٢٦]، وقوله[٢٧]: «وما أموالكم ولا أولادكم بالتي تقربكم عندنا زُلفى إلاّ مَنْ آمن وعَمِلَ صالحاً[٢٨]». [٩/أ] وقال غير أبي عبيد: الجَدُّ في هذا الموضع الحظ وهو الذي تسميه العوام البخت، والمعنى عندهم: ولا ينفع ذا الحظ منك الحظ انما ينفعه العمل بطاعتك. وقالوا هو مأخوذ من قول العرب: لفلان جَدٌّ في الدنيا، أي: حظ وبخت، قال امرؤ القيس[٢٩]:

أيايـا لَهـفَ نفسي إثر قوم ... هم كانوا الشِّفـاءَ فلم يُصابوا
وقاهم جَدُّهم ببـــني أبيهم ... وبالأشْقَيْنِ ما كـانَ العقـابُ

أراد[٣٠]: وقاهم حظهم. وقال الأخطل[٣١]:

أعطاكم اللهُ جَدّاً تنصرونَ به ... لا جَدَّ إلاّ صغيرٌ بعدُ مُحْتَقَرُ

ومنه قول الآخر[٣٢]:

عِشْ بجَـــدٍ ولا يَضركَ نَوْلٌ ... إنّما عيشُ مَنْ ترى بالجـدودِ

---

(٢٤) غريب الحديث ١/٢٥٧ - ٥٨.

(٢٥) فمعناه.... محبوسون: سقط من ك.

(٢٦) الشعراء ٨٩.

(٢٧) من ك، ل. وفي الاصل: وهو بمنزلة قوله.

(٢٨) سبأ ٣٧.

(٢٩) ديوانه ١٣٨ وفيه ألا يا لهف...

(٣٠) ساقطة من ك.

(٣١) ديوانه ١٠٤ (صالحاني)، ٢٠١ (قباوة). والأخطل هو غياث بن غوث التغلبي، ت ٩٠ هـ. (طبقات ابن سلام ٤٥١، الشعر والشعراء ٤٨٣).

(٣٢) ك: وقال الآخر. والبيت لأبي محمد اليزيدي في شعر اليزيديين ٤٥.

قال أبو بكر: وسمعت أبا العباس يقول: الجد في كلام العرب ينقسم على أقسام، يكون الجد أبا الأب، ويكون الجد أبا الأم، ويكون الحظ وهو الذي تسميه العامة البخت، ويكون الجد الجلال، ويكون الجد العظمة كما قال الله عز وجل: «وأنَّهُ تعالى جَدُّ ربِّنا»[٣٣]. قال ابن عباس: معناه: تعالى جلالُ ربِّنا، واحتج بقول الشاعر:

ترفَّعَ جَدُّكَ إنِّي امرؤٌ سقتني الأعادي اليك السِجالا[٣٤]

وقال الحسن: تعالى جدّ ربنا، معناه: تعالى غنى ربنا. وقال السُّدِّيّ[٣٥]: معناه تعالى أمره. وقال مجاهد[٣٦]: معناه تعالى ذكر ربنا. وقال غيرهم: معناه تعالت عظمة ربنا، وهذه الأقوال متقاربة في المعنى[٣٧]. وقال أبو العباس: يقال: قد [٩/ب] جَدَّ الرجل يَجدُّ اذا صار له جَد. وما كنت ذا جَدٍّ، ولقد جَدَدْتَ وأنت تَجَدُّ يا رجل[٣٨].

قال: وأنشدني ابن الاعرابي:

ولقد يَجُدُّ المرءُ وهو مُقَصِّرٌ . ويخيبُ سَعْيُ المرءِ غيرَ مقصرِ[٣٩]

ويقال: أَجَدَّهُ اللهُ، اذا جعل له جَدّاً، وحُظَّ الرجلُ فهو محظوظٌ

---

(٣٣) الجن ٣. ويـنظر تفسير الطبري ١٠٣/٢٩ ففيه أقوال الحسن والسدي ومجاهد، ونسب قول ابن عباس فيه الى قتادة.

(٣٤) تفسير الطبري ١٠٥/٢٩ بلا عزو. والسجال جمع سجل، وهو الدلو.

(٣٥) اسماعيل بن عبد الرحمن، توفي سنة ١٢٧ هـ. (النجوم الزاهرة ٣٠٤/١، ميزان الاعتدال ٢٣٦/١، طبقات المفسرين ١٠٩/١).

(٣٦) مجاهد بن جبر، توفي سنة ١٠٣ هـ. (المعارف ٤٤٤، طبقات القراء ٤٤/٢، طبقات الحفاظ ٣٥).

(٣٧) ينظر: زاد المسير ٣٧٨/٨، وبصائر ذوي التمييز ٣٧٠/٢.

(٣٨) (يا رجل) ساقط من ك.

(٣٩) شرح القصائد السبع ٤٥٧ بلا عزو.

(٤٠) ك: الجد.

من الحظّ. وقال أبو العباس: ما كنت ذا حظٍّ ولقد حَظظْتَ وأنت تَحُظُّ. ويقال: رجل حَظِيظٌ جَديدٌ من الجَدّ والحَظّ. ويقال: قد جَدَّ الرجل في الأمر اذا انكمش فيه[٤١]، يجِدُّ جدّاً. واذا خاطبت الرجل قلت: ما كنت ذا جد ولقد جَدَدْتَ وأنت تَجِد. قال أبو العباس: أنشدني الـدري[٤٢]:

لطالما برَّحَتْ بي الأعينُ النجلُ ... واقتادني بدواعي[٤٣] غيِّهِ الغَزَلُ
عهدَ الشبابِ لقد أبقيتَ لي حَزَناً ... ما جَدَّ ذكرك إلا جَدَّلي ثُكُلُ
ان المشيب اذا ما حل زائره ... بمنهل حل يقفو اثره الأجَلُ[٤٤]

ويقال: جَدَّ يَجُدُّ اذا قَطَعَ. ويقال: قد جَدَّ القميص يجِدُّ بكسر الجيم، ويقال: قميص جديد وجبة جديد بغير هاء. قال أبو بكر: قال الفراء[٤٥]: انما لم تدخل الهاء في جديد لأن أصلها: مجدود، فلما صُرفت عن مفعول الى فعيل الزمت التذكير كما تقول العرب: كفٌّ خضيبٌ وعينٌ كحيلٌ ولحيةٌ دهينٌ فتحذف[٤٦] الهاء لأن الأصل فيهن: كف مخضوبة وعين مكحولة[٤٧] ولحية مدهونة، [١٠/أ] فلما صرفت الى فعيل الزمت التذكير، ليفرق بين ماله الفعل وبين ما الفعل واقع عليه، فالذي له الفعل قولك: امرأة كريمة وأديبة وظريفة، والذي الفعل واقع عليه قد تقدم ذكره. قال أبو بكر: وسمعت أبا العباس يقول: هي القنطرة الجديد ورأيت القنطرة الجديد بغير هاء[٤٨]، لأن الفعل

---

(٤١) ساقطة من ك، ر.
(٤٢) من أصحاب الأصمعي، روى عنه ثعلب في مجالسه. (ذيل الأمالي ١٣٠، طبقات النحويين واللغويين ١٧٢).
(٤٣) ك: واقتدافي لدواعي.
(٤٤) الابيات لمحمد بن حازم في الاغاني ٩٤/١٤، وأمالي المرتضى ٦٠٦/١.
(٤٥) ينظر: المذكر والمؤنث ٥٨.
(٤٦) ك: فحذف.
(٤٧) تأخرت في ك بعد (مدهونة).
(٤٨) (بغير... ويقال): ساقط من ك.

واقع عليها. قال أبو بكر: ويقال: رأيت القنطرة العتيقة بالهاء لأن الفعل لها عَتُقَتْ فهي عتيقة فصارت بمنزلة الأديبة والكريمة. وزعم الفراء: أن من العرب مَنْ يقول: هذه ملحفة جديدة، فيدخلون فيه الهاء، وهذه لغة لا يؤخذ بها. ويقال: هذه جبة خلق وهذه ملحفة خلق بغير هاء لأن الأصل في خلق الاضافة، يقال: أعطني خلق(٤٩) حبلك وخلق ملحفتك، فلما أفردوه تركوه على ما كان عليه في الاضافة، قال: وقال الفراء: ومن العرب من يقول: قميص أخلاق وجبة أخلاق، فيصف الواحد بالجمع لأن الخُلوقة في الثوب تتسع فيُسمَّى(٥٠) كل موضع منها خَلَقاً ثم يجمع على هذا المعنى. أنشد(٥١) الفراء:

جاءَ الشتاءُ وقميصي أخلاقْ   شراذمٌ يضحكُ مني التواقْ(٥٢)

التواق ابنه. ومن قال: جُبَّةٌ خَلَقٌ، قال في التثنية: جبتان خَلَقان وجبات أخلاق في الجمع، قال أبو العباس: أنشدني أبو العالية(٥٣):

كفى حزناً أني تطاللت كي أرى   ذُرى قُلَّتي دَمْخٍ فما تريانِي
[١٠/ب] كأنهما والآل يجري عليهما   من البعد عينا برُقعٍ خَلَقانِ(٥٤)

فذكر: خلقان للعلة التي تقدمت. والجِدُّ بكسر الجيم ينقسم على قسمين: يكون الجد الانكماش، قال أبو بكر: قال أبو العباس: أنشدني الزبير(٥٥) بن أبي بكر:

---

(٤٩) ساقطة من ق.

(٥٠) ك، ر: فسمي.

(٥١) ك: انشدنا.

(٥٢) الطبري ١٩/١٤، ٧٥/١٩ بلا عزو.

(٥٣) من أصحاب الأصمعي، كان ممن يحضر مع ثعلب مجالس الفراء. (الفهرست ١١٦، ذيل الأمالي ١٣٠).

(٥٤) البيتان لطهمان. ديوانه ٦٠. وتطاللت تطاولت، والذرى جمع ذروة وهو أعلى شيء والقلة أعلى الجبل، ودمخ: جبل.

(٥٥) ق: زبير. والزبير هو الزبير بن بكار، عالم بالانساب واخبار العرب، توفي سنة ٢٥٦ هـ. (تاريخ بغداد [illegible] ٤٦٧. وفيات الاعيان ٣١١/٢).

ولما رأينا البينَ قد جَدَّ جِدُّهُ ... ولم يبقَ إلاّ أنْ تزولَ الركائبُ
مررنا فسلَّمنَ سلاماً مخالساً ... فردَّت علينا أعينٌ وحواجبُ[٥٦]

ويكون الجد الحقّ كقولك: جد في الجدّ ودع الهزلَ، قال الشاعر:

هزلتْ وجدّ القولُ وحتجبتْ ... فبقيت بين الجدّ والهزلِ[٥٧]

ومن ذلك قولهم في القنوت: (ونخشى عذابَكَ إنَّ عذابك الجدَّ بالكفارِ مُلْحِقٌ)[٥٨]. معناه: إنّ عذابك الحقّ. ومنه قولهم: هو عالم جدّاً، بكسر الجيم، معناه هو عالم حقّاً حقّاً، والعامة تُخطىء فتفتح الجيم. وأنشد الفراء:

وإنَّ الذي بيني وبينَ بني أبي ... وبينَ بني عَمّي لمختلفٌ جدّا[٥٩]

والوجه الثالث: قَوْل الناس: ولا ينفع ذا الجدّ منك الجدّ بكسر الجيم، قال أبو بكر: قال أبو عبيد[٦٠]: هو خطأ، لأن الجد الانكماش والله عز وجل قد دعا الناس وأمرهم بالانكماش في طاعته فقال: « قد أفلح المؤمنونَ الذينَ هم في صلاتِهم خاشعونَ[٦١] » وقال: « يا أيُّها الرسلُ كلوا من الطيباتِ واعملوا صالحاً »[٦٢]، وقال: « إنَّ الذينَ آمنوا وعملوا الصالحاتِ إنّا لا نضيعُ أجرَ مَنْ أحسنَ عَمَلاً »[٦٣]. قال أبو عبيد: ولا يجوز أن يأمرهم بالانكماش ويدعوهم اليه ثم يقول: لا

---

(٥٦) الحماسة البصرية ١٠٣/٢ بلا عزو.
(٥٧) ث: وحتجبت. ولم أقف على البيت.
(٥٨) النهاية ٢٣٨/٤.
(٥٩) للمقنع الكندي في شرح ديوان الحماسة (م) ١١٧٩.
(٦٠) غريب الحديث ٢٥٨/١.
(٦١) المؤمنون ٢.
(٦٢) المؤمنون ٥١.
(٦٣)

ينفعهم انكماش. قال أبو بكر: ولا اظن الذين رووا هذا بكسر الجيم ذهبوا الى المعنى الذي ذكره أبو عبيد ولكنهم أرادوا: ولا ينفع ذا الانكماش [١١/أ] والحرص على الدنيا انكماشه وحرصه عليها، انما ينفع العمل للآخرة. والجُدُّ بضم الجيم: البئر القديمة الجيدة الموضع من الكلأ، قال زهير[٦٤]:

أثافيَّ سُفْعاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ ونُؤْياً كحوضِ الجُدُّ لم يَتَثَلَّمِ

وقال الآخر [وهو طرفة][٦٥]:

لَعَمرُكَ ما كانتْ حَمولةُ مَعْبَدٍ على جِدِّها حربا لدينِكَ من مُضَرْ

ويقال: رجل جُدٌّ بضم الجيم، اذا كان له جد في الناس.

* * *

وقولهم: اللهم إنّا نعوذُ بكَ من وَعْثاءِ السفرِ وكآبةِ المنقلبِ ومن الحَوْرِ بعد الكَوْرِ[٦٦]

قال أبو بكر: وعثاء السفر شدة النصب والمشقة، وكذلك هو في المأثم، قال الكميت[٦٧] يخاطب جذاما:

فأينَ ابنُها منكم ومنا وبعلُها خُزَيْمَةُ والأرحامُ وعثاءُ حُوبُها

فمعناه: في قطيعة الرحم مأثم شديد، فأصل الوعثاء من الوعث،

(٦٤) ديوانه ٧. والسفعة سواد تخلطه حمرة. والمعرس موضع تعريس القوم. والنؤى حاجز يرفع حول البيت لئلا يدخل الماء. وزهير بن أبي سلمى شاعر جاهلي من اصحاب المعلقات. (الشعر والشعراء ١٣٧، الاغاني ٢٨٨/١٠).

(٦٥) من ل. والبيت في ديوانه ١٦٠. ولدينك: لأهل طاعتك. وطرفة ابن العبد جاهلي وهو احد اصحاب المعلقات. (الشعر والشعراء ١٨٥، اسماء المغتالين ٢١٢/٢).

(٦٦) هو حديث شريف، ينظر: غريب الحديث ٢٢٠/١، سنن ابن ماجه ١٢٧٩، المجازات النبوية ١٤١، تلخيص البيان ٢٨٣.

(٦٧) شعره: ١١٦/١. و (يخاطب جذاما) ساقط من ك. والكميت بن زيد الاسدي شاعر الهاشميين، ت ١٢٦ هـ (الشعر والشعراء ٥٨١، الاغاني ١/١٧، شرح أبيات مغني اللبيب ٣٣/١).

وهو الدهس والمشي يشتد فيه على صاحبه، فصار مثلا لكل ما يشق على فاعله. وكآبة المنقلب: أن يرجع الرجل من سفره الى منزله بأمر يكتئب منه أو يرى عند قدومه ما يغمه ويحزنه. والحور بعد الكور فيه قولان: قال أكثر أهل اللغة: الحور بعد الكور يعني النقصان بعد الزيادة، قال: وهو مأخوذ من كور العمامة وحورها، واذا قال الرجل: اللهم إنّا نعوذ بك من الحور بعد الكور، فمعناه: اللهم انا نعوذ بك أن تتغير أمورنا، وتنتقص كنقص العمامة بعد كورها وهو شدُّها، واحتجوا بأنّ الحجاج بن يوسف[٦٨] بعث رجلاً أميراً على جيش، ليقاتل الخوارج ثم بعث [١١/ب] به بعد مدة تحت لواء رجل آخر فقال للحجاج: هذا الحور بعد الكور، فقال له الحجاج: وما الحور بعد الكور؟ قال: النقصان بعد الزيادة.

وقال آخرون: اللهم إنّا نعوذ بك من الحور بعد الكور، معناه: اللهم انا نعوذ بك من الرجوع والخروج عن الجماعة بعد أن كنا في الكور وهو الاجتماع. ويقال: قد كار الرجل عمامته على رأسه اذا شدّها وجمعها، وحارها اذا نقضها وأفسدها. ورواه بعض أهل العلم: اللهم انا نعوذ بك من الحور بعد الكون بالنون، فسُئل عن معنى ذلك فقال: أما سمعت[٦٩] قول العرب: حان بعدما كان أي كان على جميلة فحان عنها أي رجع عنها. يقال: قد حار الرجل يحور حورا اذا رجع، من ذلك قول الله جل وعز: «إِنّه ظَنَّ أَنْ لَنْ يحور»[٧٠]، معناه: أن لن يرجع، قال لبيد[٧١]:

---

(٦٨) الحجاج بن يوسف الثقفي عامل عبد الملك بن مروان على العراق وخراسان، ت ٩٥ هـ. (مروج الذهب ١٢٥/٣، الاوائل ٦٠/٢، وفيات الاعيان ٢٩/٢).

(٦٩) ك: بلغت.

(٧٠) الانشقاق ١٤.

(٧١) ديوانه ١٦٩. ولبيد بن ربيعة، من اصحاب المعلقات، ادرك الاسلام فأسلم، توفي ٤٠ هـ. (الشعر والشعراء ٢٧٤، الاغاني ٣٦١/١٥، شرح شواهد المغني ١٥٢).

وما المرءُ إلاّ كالشهابِ وضوئِه[٧٢] يحورُ رماداً بعدَ إذ هو ساطعْ

أراد: يرجع رمادا. وقال الآخر[٧٣]:

أصبحتْ دارُنا قِفاراً خَلاءً بعدَ عدنانَ والإلهُ محَاري

وقال عمران بن حطان[٧٤]:

وقد حرتُ في النقص الغداةَ وقد بدا لكم كبري وابيضَّ مني المفارقُ

وقال الآخر[٧٥]:

إنْ كنتِ عاذلتي فسيري نحوَ العراقِ ولا تحوري

أي: ولا ترجعي. وقال آخرون: اللهم انا نعوذ بك من الحور بعد الكون، معناه: اللهم انا نعوذ بك من الرجوع والخروج عن الجماعة بعد الكون على الاستقامة. قالوا: فحذفت (على) لدلالة المعنى عليها كما [١٢/أ] قال جل ثناؤه: «فمَنْ شاءَ فليؤمنْ ومَنْ شاءَ فليكفرْ»[٧٦]؛ معناه: فمن شاء أن يؤمن فليؤمن ومن شاء أن يكفر فليكفر، على معنى التوعيد والتخويف. وزعموا أن العرب تضمر الشيء اذا كان في الكلام عليه دليل، من ذلك قول الشاعر[٧٧]:

تراه كأنَّ اللهَ يجدعُ أنفَهُ وعَينَيْهِ إنْ مولاه ثابَ له وَفْرُ

أراد: كأن الله يجدع أنفه ويفقأ عينيه فحذف الفعل لدلالة المعنى

---

(٧٢) ك: وضوه.

(٧٣) لم أهتد اليه.

(٧٤) أخل به شعره. وعمران من شعراء الخوارج، ت ٨٤ هـ. (المؤتلف والمختلف ١٢٥، الاصابة ٣٠٢/٥، الخزانة ٤٣٦/٢).

(٧٥) المنخل اليشكري، الاصمعيات ٥٨، شرح ديوان الحماسة (م) ٥٢٣.

(٧٦) الكهف ٢٩.

(٧٧) خالد بن الطيفان في الحيوان ٤٠/٦، والمؤتلف والمختلف ٢٢١. والزبرقان بن بدر في أبواب مختارة من كتاب يعقوب بن اسحاق الاصبهاني ١٥.

عليه. والحور عند العرب البياض، من ذلك قولهم: خبز حوارى، اذا كان أبيض. والعين الحوراء: فيه ثلاثة أقوال، قال أبو عبيد: الحوراء الشديدة بياض العين في شدة سواد العين. قال أبو عمرو الشيباني: العين الحوراء السوداء التي ليس فيها بياض، قال: ولا يكون هذا في الانس انما يكون في الوحش، وكذلك قال سعيد بن جبير[٧٨] في قول الله عز وجل: « حورٌ عينٌ »[٧٩]، الحور السود الاعين. وقال يعقوب بن السكيت[٨٠]: الحور عند العرب سعة العين وكبر المقلة وكثرة البياض. وقال قطرب: الحور الحسنة المحاجر كبرت العين أو صغرت. والعين جمع عيناء والعيناء الحسنة العين الواسعتها، قال قيس بن الخطيم[٨١]:

عيناءُ جيداءُ يُستضاء بها   كأنها خُوطُ بانةٍ قَصِفُ

وقال الفراء: الحور العين فيها لغتان: حور عين وحير عين، وأنشد[٨٢] لبعض الشعراء[٨٣]:

أزمانَ عيناءُ سرورُ المسرورْ   حوراءُ عيناءُ من العين الحِير[٨٤]

[١٢/ب] وقال الآخر:

إلى السلف الماضي وآخرَ سائرٌ   إلى ربربٍ حيرٍ حسانٍ جآذرُه

---

(٧٨) ينظر تفسير الطبري ١٢٦/٢٧. وسعيد بن جبير تابعي ثقة، توفي سنة ٩٥ هـ. (طبقات ابن سعد ٢٥٦/٦، الجرح والتعديل ٩/١/٢، معرفة القراء الكبار ٥٦).

(٧٩) الواقعة ٢٢.

(٨٠) أخذ عن أبي عمرو الشيباني والفراء، توفي ٢٤٤ هـ. (تاريخ بغداد ٢٧٣/٤، معجم الادباء ٥٠/٢٠، الانباه ٥٠/٤).

(٨١) ديوانه ١٠٧. وقيس جاهلي. أدرك الاسلام ولم يسلم. (طبقات ابن سلام ٢٢٨، الاغاني ١/٣، معجم الشعراء ١٩٦).

(٨٢) ساقطة من ك.

(٨٣) منظور بن مرثد الاسدي كما في تهذيب اصلاح المنطق ٥٩ وشرح أدب الكاتب ٤٠٦.

(٨٤) من سائر النسخ وفي الاصل: خير العين.

(٨٥) الامثال لابي عكرمة ٢٩، رسالة الملائكة ٣٧ بلا عزو.

والحواريون فيهم خمسة أقوال[٨٦]، قال أهل اللغة: الحواريون لبيض الثياب، أخذ من الحور وهو البياض، من ذلك قول العرب: امرأة حوارية من نساء حواريات، اذا كنّ مقيمات بالأمصار فقيل لهن ذلك لبياضهن وبعدهن من قشف أهل البادية، قال الشاعر[٨٧]:

حواريةٌ لا يدخلُ الذمُّ بيتَها مطهرةٌ يأوي إليها مطهّرُ

وقال الآخر[٨٨]:

فقل[٨٩] للحواريات يبكينَ غيرَنا ولا تبكِنا إلاّ الكلابُ النوابحُ

وقال آخرون: الحواريون المجاهدون، واحتجوا بقول الشاعر:

ونحن أناسٌ يملأ البيض هامنا ونحن حواريون حين نزاحفُ
جماجمنا يوم اللقاء تراسُنا الى الموت نمشي ليس فينا[٩٠] تجانفُ

التجانف: التمايل، من قول الله عز وجل: «غيرَ متجانفٍ لإثمٍ»[٩١]، معناه: غير متمائل الى اثم. وقال بعض المفسرين[٩٢]: الحواريون القصارون، وقال: الحواريون الصيادون. وقال قوم: الحواريون الملوك. وقال الفراء[٩٣]: الحواريون خاصة أصحاب الأنبياء، من ذلك قول النبي (ص): (الزُّبير ابن عمتي وحواريّ من أمتي)[٩٤]. فمعناه: من خاصة أصحابي. وقال قطرب: الحواريون أُخِذوا

---

(٨٦) ينظر زاد المسير ١/٣٩٤ وفيه نقلت اقوال ابن الأنباري.
(٨٧) لم أهتد اليه.
(٨٨) أبو جلدة اليشكري كما في اللسان (حور) والبحر المحيط ٢/٤٧٠.
(٨٩) ك: قل.
(٩٠) ك: فيه. والبيتان في زاد المسير ١/٣٩٤ بلا عزو.
(٩١) المائدة ٣.
(٩٢) ينظر في هذه الاقوال: زاد المسير ١/٣٩٤.
(٩٣) معاني القرآن ١/٢١٨.
(٩٤) النهاية ١/٤٥٧.

من قول العرب: قد حُرْتُ القميصَ أحوره اذا غسلته ونظفته. ويقال للعود الذي تدور عليه البكرة محور لأنه يعود الى حالته الأولى بعد الدوران.

* * *

[١٣/أ] وقولهم: قد أذَّنَ المؤذِّن

وقد سمعت أذانَ المؤذن[٩٥]

قال أبو بكر: معناه قد اعلم المعلم بالصلاة وقد سمعت اعلام المعلم بها. من ذلك قول الله: «ثمّ أذّنَ مؤذّنٌ أيّتُها العيرُ إنّكم لسارقون»[٩٦]، معناه: اعلم معلم. «وأذانٌ من اللهِ ورسولِهِ»[٩٧] معناه: واعلام من الله ورسوله. وفي الأذان لغتان. يقال: سمعت أذان المؤذن وسمعت أذين المؤذن، وسمعت الأذان والأذين. قال الشاعر[٩٨]:

فلم نشعرْ بضوءِ الصبحِ حتى ... سَمِعنا في مساجدِنا الأذِينـا

وقال الآخر[٩٩]:

وليلـة نـاعم قـد بـتُّ منهـا ... الى أنْ راعـني صوتُ الأذينِ

* * *

وقولهم: اللهُ أكبرُ اللهُ أكبرُ[١٠٠]

قال أبو بكر: سمعت أبا العباس أحمد بن يحيى يقول: اختلف أهل العربية في معنى: الله أكبر، فقال أهل اللغة: الله أكبر، معناه: الله

---

(٩٥) ينظر: تهذيب اللغة ١٥/١٨ والغريبين ١/٣١.

(٩٦) يوسف ٧٠.

(٩٧) التوبة ٣.

(٩٨) لم أهتد اليه.

(٩٩) لم أهتد اليه.

(١٠٠) سنن ابن ماجه ٢٣٤ - ٢٣٥.

كبير، فالوا: وأكبر بمعنى: كبير، واحتجوا بقول الفرزدق[١٠١]:

إنّ الذي سمكَ السماءَ بنى لنا ... بيتاً دعائمُهُ أعزُّ وأطولُ

أراد: دعائمه عزيزة طويلة، واحتجوا بقول الآخر[١٠٢]:

تمنى رجالٌ أنْ أموتَ وإنْ أمُتْ ... فتلكَ سبيلٌ لستُ فيها بأوْحَدِ

أراد: لست فيها بواحد، واحتجوا بقول معن بن أوس[١٠٣]:

لعمري وما أدري وإني لأ وجلُ ... على أيِّنا تعدو المنيةُ أولُ

[١٣/ب] أراد: وإني لوَجِل[١٠٤]، واحتجوا بقول الأحوص[١٠٥]:

يا بيتَ عاتكةَ الذي أتعزَّلُ ... حَذَرَ العِدَى وبه الفؤادُ موكَّلُ

إني لأمنحكَ الصدودَ وإنَّني ... قَسَماً اليكَ مع الصدودِ لأمْيَلُ

أراد: لمائل، واحتجوا بقول الله جل وعز: «وهو أهونُ عليه»[١٠٦]، قالوا: فمعناه هو هين عليه. قال أبو بكر: قال أبو العباس: وقال النحويون، يعني الكسائي والفراء وهشاما: الله أكبر معناه: الله أكبر من كل شيء، فحذفت (من)، لأن أفعل خبر، كما تقول: أبوك أفضل وأخوك أعقل، فمعناه أفضل وأعقل من غيره، واحتجوا بقول الشاعر:

---

(١٠١) ديوانه ١٥٥/٢ . والفرزدق اسمه همام بن غالب، شاعر أموي، ت ١١٠ هـ. (طبقات ابن سلام ٢٩٩، الشعر والشعراء ٤٧١، الاغاني ٣٢٤/٩).

(١٠٢) مالك بن القين الخزرجي كما في الاختيارين ١٦١ . ونسب الى طرفة في مجاز القرآن ٣٠١/٢ والطبري ٢٢٧/٣٠ ولم أجده في ديوانه.

(١٠٣) ديوانه ٣٦ (لا يبزك) ٩٣ (بغداد). ومعن بن أوس، شاعر مخضرم، ت ٦٤ هـ. (اللآلي ٧٣٣، الاصابة ٣٠٧/٦، معاهد التنصيص ٤/٤).

(١٠٤) ك: أراد الوجل.

(١٠٥) ديوانه ١٥٢ (بغداد)، ١٦٦ (مصر). والأحوص هو عبد الله بن محمد الانصاري، أموي، ت ١٠٥ هـ. (طبقات ابن سلام ٩٦، الشعر والشعراء ٥١٨، الاغاني ٢٢٤/٤).

(١٠٦) الروم ٢٧.

اذا ما ستورُ البيتِ أُرخينَ لم يكنْ   سراجٌ لنا الا ووجهُكَ أنْوَرُ[١٠٧]

أراد: أنور من غيره. وقال معن بن أوس[١٠٨]:

فما بلغتْ كفُّ امرىءٍ متناولٍ   بها المجدَ الا حيثُ ما نلتَ أطْولُ
ولا بلغ المهدونَ نحوكَ مِدحةً   ولو صدقوا إلاّ الذي فيكَ أفضلُ

أراد: أفضل من قولهم. قال أبو بكر: وسمعت أبا العباس يقول (مِن) تحذف في مواضع[١٠٩] الاخبار ولا تحذف في مواضع الاسماء، من قال: أخوك أفضل، لم يقل[١١٠]: إن أفضل أخوك، وانما حذفت (مِن)[١١١] في مواضع[١١٢] الاخبار، لأن الخبر يدل على أشياء غير موجودة في اللفظ، وذلك انك اذا قلت: أخوك قام، دلّ هذا على مصدر وزمان ومكان وشرط كقولك: أخوك قام قياما يوم الخميس في الدار لكي يُحسِن. [١٤/أ] والإسم لا يحذف منه شيء يدل عليه. قال ابن عباس[١١٣]: معنى قوله: «وهو الذي يبدأُ الخَلقَ ثم يعيدُه وهو أهون عليه»[١١٤]، وهو أهون على المخلوق. أي: الاعادة أهون على المخلوق من الابتداء، وذلك أنّ الابتداء يكون فيه نطفة ثم علقة ثم مضغة، والاعادة تكون بأن يقول له: كن فيكون. وقال آخرون: وهو أهون عليه معناه: والاعادة أهون عليه من الابتداء فيما

---

(١٠٧) شرح القصائد السبع ٤٦٧ بلا عزو.
(١٠٨) ديوانه ١٠ (لايبزك) ٤٨ (بغداد).
(١٠٩) ك، ر: موضع.
(١١٠) ك: لا يقل.
(١١١) (من) ساقطة من ك. وفي ل: ان.
(١١٢) ك: موضع.
(١١٣) تفسير الطبري ٣٦/٢١.
(١١٤) الروم ٢٧.

تظنون يا كفرة، والله [تبارك وتعالى] ليس شيء عليه أهون من شيء، وله المثل الأعلى في السموات والأرض. وقال المفسرون: المثل الأعلى شهادة أن لا اله الا الله.

* * *

وقولهم: أشهدُ أنْ لا إلهَ إلاّ الله[١١٥]

قال أبو بكر: معناه عند أهل العربية[١١٦]: اعلم أنه لا اله الا الله وأبيّن[١١٧] أنه لا إله إلاّ الله، الدليل على هذا قوله [تبارك وتعالى]: «ما كانَ للمشركينَ أنْ يعمروا مساجدَ[١١٨] الله شاهدينَ على أنفسِهِم بالكفر»[١١٩]، وذلك أنّهم لما جحدوا نبوة النبي (ص) كانوا قد بيّنوا على أنفسهم الضلالة والكفر، قال[١٢٠] حسان بن ثابت[١٢١]:

وأشهدُ أنّكَ عبدُ المليكِ   أرسلْتَ نوراً بدينٍ قيّمْ

معناه: أبيّن أنك عبد المليك، من ذلك قوله [تبارك وتعالى]: «شَهِدَ اللهُ أنَّهُ لا إلَهَ إلاّ هُوَ»[١٢٢]، قال أبو بكر: قال أبو العباس: معناه بيَّن الله أنه لا اله الا هو واعلم أنه لا اله الا هو، قال: ومن ذلك قولهم: قد شَهِدَ الشاهد عند الحاكم، معناه: قد بيَّن للحاكم وأعلمه الخبر

---

(١١٥) سنن ابن ماجه ٢٣٤.
(١١٦) ق، ك، ف: اللغة.
(١١٧) ك: أتبين.
(١١٨) من سائر النسخ وفي الأصل: مسجد.
(١١٩) التوبة ١٧.
(١٢٠) ك، ر: وقال.
(١٢١) ديوانه ١٣٩. وحسان بن ثابت الانصاري، شاعر النبي (ص)، ت ٥٤ هـ. (طبقات ابن سلام ٤٥، الشعر والشعراء ٣٠٥، الاغاني ٢/٤).
(١٢٢) آل عمران ١٨.

الذي عنده. وقال أبو عبيدة[١٢٣]: معنى قوله: « شهد الله أنه لا اله الا هو » أي: قضى الله أنه لا اله الا هو. قال أبو بكر: وقول أبي العباس أحسن مشاكلة [١٤/ب] لكلام العرب. وأجاز أبو العباس: الله أكبرْ الله أكبرْ، واحتج بأن الأذان سُمع[١٢٤] وقفا لا اعراب فيه كقولهم: حيَّ على الصلاة، حي على الفلاحْ. ولم يُسمع: حي على الصلاةِ، حي على الفلاحِ. فكان الأصل فيه: الله أكبرْ الله أكبرْ بتسكين الراء فألقوا على الراء فتحة الألف من اسم الله عز وجل وانفتحت الراء وسقطت الألف كما قال - عز وجل -: « الٓمٓ. اللهُ لا إلهَ الا هو »[١٢٥]، كان الأصل فيه والله أعلم: الٓمْ الله لا اله الا هو. بتسكين الميم فأُلقيت فتحة الألف على الميم وسقطت الألف[١٢٦]، قال أبو النجم[١٢٧]:

أقبلتُ من عند زياد كالخَرَفْ　　تَخُطُّ رجلايَ بخطٍّ مختلِفْ

كأنما تُكَتِّبانِ لامَ الفْ

أراد: لام ألف فألقى فتحة الألف على الميم واسقطت الألف. قال الكسائي: قرأ علي رجل من العرب: « بسم الله الرحمن الرحيمَ الحمدُ لله »[١٢٨] ففتح الميم لأنه أراد أن يسكنها لأنها[١٢٩] رأس آية ثم ألقى حركة ألف الحمد على الميم من الرحيم وأسقط الألف. وقال

---

(١٢٣) مجاز القرآن ١/٨٩. وأبو عبيدة هو معمر بن المثنى، توفي بين ٢٠٨ - ٢١٣ هـ. (المعارف ٥٤٣، المراتب ٤٤، معجم الأدباء ١٩/١٥٤).

(١٢٤) ل: يسمع.

(١٢٥) آل عمران ٢.

(١٢٦) ينظر: معاني القرآن ١/٩، تأويل مشكل القرآن ٢٣٠، ايضاح الوقف ٤٧٩، الكشف ١/٦٤.

(١٢٧) مجاز القرآن ١/٢٨، تحصيل عين الذهب ٢/٣٥. وأبو النجم هو الفضل بن قدامة العجلي، راجز اموي، ت ١٣٠ هـ. (طبقات ابن سلام ٧٤٥، الشعر والشعراء ٦٠٣، الاغاني ١٠/١٥٠).

(١٢٨) الفاتحة ١، ٢.

(١٢٩) ك: لأنه.

انا رسولا ربك، خرج الكلام فيه على الظاهر لأنه اخبار عن موسى وهارون. والموضع الذي قال فيه: انا رسول رب العالمين[١٣٩]، قال يونس[١٤٠] وأبو عبيدة[١٤١]: وحد الرسول[١٤٢]، لأنه في معنى الرسالة، كأنه قال: إنّا رسالةُ ربِّ العالمين، واحتج يونس بقول الشاعر:

فأبلغْ أبا بكر رسولاً سريعةً ... فمالكَ يا ابنَ الحَضْرَميِّ ومالِيا[١٤٣]

أراد: رسالة سريعة. واحتج أبو عبيدة بقول الشاعر[١٤٤]:

لقد كذَبَ الواشونَ ما بُحْتُ عندهم ... بسرٍّ ولا أرسلتهم برسولِ

أراد: ولا أرسلتهم برسالة، واحتج يونس بقول الآخر[١٤٥]:

ألا مَنْ مُبلِغٌ عني خُفافاً ... رسولاً بيتُ أهلِكَ مُنتهاها

أراد: رسالةً بيتُ أهلِكَ مُنتهاها. وقال الفراء[١٤٦]: انما وحّد فقال: انا رسول رب العالمين لأنه اكتفى بالرسول من الرسولين، واحتج بقول الشاعر[١٤٧]:

ألِكْني إليها وخيرُ الرسو ... لِ أعلمهم بنواحي الخَبَرْ

أراد: وخير الرُّسل فاكتفى بالواحد من الجمع. قال أبو بكر:

---

(١٣٩) (والموضع الذي...... العالمين) سقط من ل بسبب انتقال النظر. وهذا يحدث في الجمل المتشابهة النهايات.

(١٤٠) يونس بن حبيب البصري. توفي سنة ١٨٢ هـ. (الفهرست ٥٤١، معجم الأدباء ٢٠/٦٤، الانباه ٤/٦٨).

(١٤١) مجاز القرآن ٢/٨٤.

(١٤٢) ف، ق: الرسول ها هنا.

(١٤٣) بلا عزو في المخصص ١٧/٣٠.

(١٤٤) كثير. ديوانه ١١٠.

(١٤٥) العباس بن مرداس، ديوانه ١١٠.

(١٤٦) ينظر معاني القرآن ٢/١٨٠.

(١٤٧) أبو ذؤيب. ديوان الهذليين ١/١٤٦.

الكسائي(١٣٠): قرأ علي رجل من العرب سورة ق(١٣١) فلما انتهى الى قوله: «منّاعٍ للخيرِ معتدٍ مُريبٍ»(١٣٢)، قرأ «مريبِ الذي»، بكسر الباء وفتح النون على معنى: مريبنَ الذي، فألقى فتحة الألف على النون وأسقط الألف.

* * *

وقولهم: أشهد أنَّ محمداً رسولُ اللهِ(١٣٣)

قال أبو بكر: معناه اعلم وأبيِّن أن محمدا متابع للاخبار عن الله عز وجل. والرسول معناه في اللغة الذي يتابع أخبار الذي بعثه، أُخِذ من قول العرب: قد جاءت الابل رَسَلاً، أي(١٣٤) جاءت متتابعة، قال الأعشى(١٣٥):

يسقي دياراً لنا قد أصْبَحَتْ غَرَضاً   زوراءَ أجْنَفَ عنها القَوْدُ والرَّسَلُ

[١٥/أ] القود: الخيل، والرسل: الابل(١٣٦) المتتابعة. والرسول يقال في تثنيته: رسولان. وفي جمعه رُسُل. ومن العرب مَنْ يُوحِّده في موضع التثنية والجمع، فيقول: الرجلان رسولك والرجال رسولك، قال الله - عز وجل - في موضع: «إنّا رسولا ربِّكَ»(١٣٧)، وقال في موضع آخر: «إنّا رسولُ ربِّ العالمينَ»(١٣٨)، فالموضوع الذي قال فيه:

---

(١٣٠) ساقطة من ك، ر.

(١٣١) ك: قاف.

(١٣٢) آية ٢٥.

(١٣٣) سنن ابن ماجه ٢٣٤.

(١٣٤) من ك، ر. وفي الأصل: اذا.

(١٣٥) ديوانه ٤٤.

(١٣٦) من هنا ساقط من ك.

(١٣٧) طه ٤٧.

(١٣٨) الشعراء ١٦.

وفصحاء العرب، أهل الحجاز ومن جاورهم، يقولون: أشهد أنَّ محمدا رسول الله، [١٥/ب] وجماعة من العرب يبدلون من الألف عينا فيقولون: اشهد عَنَّ محمداً رسولُ اللهِ، قال ابو بكر: انشدنا ابو العباس قال: انشدنا الزبير بن بكار:

قال الوشاة لهند عَنْ تُصارِمَنا ... ولستُ أنسى هوى هندٍ وتنساني[148]

أراد: أن تصارمنا. وقال قيس المجنون[149]:

أيا شِبْهَ ليلى لا تُراعي فإنني ... لكِ اليومَ من وَحشيَّةٍ لصديقُ

فعيناكِ عيناها وجيدُك جيدُها ... سوى عَنَّ عظمَ الساقِ منكِ دقيقُ

أراد: سوى أنّ، فأبدل من الهمزة عينا، وقال أيضا[150]:

فما هجرتكِ النفسُ يا ليلَ عن قِلىً ... [قَلَتْهُ] ولا عَنْ قلَّ منك نصيبُها

أتُضْرَبُ ليلى أنْ ألَمّ بأرضِها ... وماذنبُ ليلى عَنْ طوى الارضَ ذِيبُها

أراد: أن، فأبدل من الهمزة عينا.

وفي قولهم: أشهد أن محمدا رسول الله. ثلاثة أوجه: المجتمع عليه: أشهد أن محمدا رسول الله، ويجوز في العربية: أشهد أنّ محمداً لرسولُ الله، اذا كان في خبرها اللام[151]. وأشهد إنَّ محمداً رَسولُ اللهِ، على معنى: أقول: إنّ محمدا. ولا يجوز أن يبدل من الألف اذا انكسرت عينا، انما يفعل ذلك[152] بها اذا انفتحت.

ومحمد يجمع على ثلا أوجه، يقال في جمعه على السلامة: المحمدون

---

(١٤٨) شرح القصائد السبع ٤٥٥ بلا عزو.

(١٤٩) ديوانه ٢٠٦. وفيه: سوى أن. ولا شاهد فيه على هذه الرواية.

(١٥٠) ديوانه ٦٨، ٧١. وفيه: ولكن قل. ولا شاهد فيه على هذه الرواية.

(١٥١) (اذا كن في خبرها اللام) ساقط من سائر النسخ.

(١٥٢) ل: هذا.

في الرفع والحمدين في النصب والخفض، ويقال في جمعه على التكسير: الحامد والحاميد. ويصغر على ثلاثة أوجه، يقال في تصغيره اذا لم يكن اسما للنبي (ص): مُحَيْمد ومُحَيْميد/[١٦/أ] ومُحَيّمد بالجمع بين ساكنين.

* * *

وقولهم: حَيَّ على الصلاة[١٥٣]

قال أبو بكر: قال الفراء: معنى حي في كلام العرب: هَلُمَّ وأَقبِلْ. فالمعنى: هلموا الى الصلاة وأَقبلوا اليها، قال: وفُتحت الياء من حي لسكونها وسكون الياء قبلها كما قالوا: ليت ولعل. ومنه قول عبد الله بن مسعود[١٥٤]: (اذا ذُكِرَ الصالحون فحيَّ هَلاً بعُمَرَ). معناه: فاقبلوا على ذكر عمر. وفيه ست لغات: فحيَّ هَلاً بعُمَرَ. بالتنوين. والوجه الثاني: فحيَّ هَلَ بعمر، بفتح اللام بغير تنوين. والوجه الثالث: فحيَّهْلَ بعمر، بتسكين الهاء وفتح اللام بغير تنوين. والوجه الرابع: فحيَّ هَلْ بعمر، بفتح الهاء وتسكين اللام. والوجه الخامس: فحي هَلَنْ الى عمر. والوجه السادس: فحي هَلَنْ على عمر. فمن قال: فحي هلاً بالتنوين، نصبه على المصدر، كأنه قال: فمرحبا. ومن قال: فحي هَلَ بعمر، جعل حي وهل مفتوحتين تشبيها بخمسة عشر. ومن قال: فحيَّهْلَ بعمر، سكّن الهاء، لكثرة الحركات. ومن قال: فحيَّهَلْ بعمر، نوى تسكينهما جميعا، كما تقول: بَخْ بَخْ. ومن قال: فحي هَلَنْ على عمر، أراد: أقبلوا على ذكر عمر. ومن قال: فحي هَلَنْ الى عمر، أراد: هلموا الى ذكره[١٥٥].

* * *

---

(١٥٣) سنن ابن ماجه ٢٣٤.

(١٥٤) الفائق ١/٣٤٢، النهاية ١/٤٧٢. وابن مسعود صحابي، توفي سنة ٣٢ هـ. (طبقات ابن سعد ٣/١٥٠، المعارف ٢٤٩).

(١٥٥) هنا ينتهي السقط من ك.

وقولهم: حيَّ على الفَلاح[١]

قال أبو بكر: فيه قولان، قال جماعة من أهل اللغة: معناه: هلموا الى الفوز. وقالوا: يقال: [١٦/ب] قد افلح الرجل. اذا أصاب خيراً. من ذلك الحديث الذي يُروى: (استفلحي برأيكِ)[٢]. فمعناه: فوزي برأيك. قال لبيد[٣]:

اعقـلي إنْ كنـتِ لَمّا تعقـلي ولقـد أَفْلَـحَ مَنْ كـانَ عَقَـلْ

معناه: ولقد فاز. ومنه قول الله - عز وجل - وهو أصدق قيلا: «وأولئك هم المفلحون»[٤]. معناه: هم الفائزون. وقال آخرون: حي على الفلاح، معناه: هلموا الى البقاء أي اقبلوا على سبب البقاء في الجنة، قال: والفَلَحُ والفلاحُ عند العرب البقاء، قال أبو بكر: أنشدنا أبو العباس احمد بن يحيى:

لكـلِّ هَمٍّ من الهمومِ سَعَـةْ والمُسْيُ والصّبحُ لا فَلاحَ مَعَهْ[٥]

أراد: لا بقاء معه ولا خلود. [قال أبو بكر: وهي للأضبط بن قُرَيْع[٦] مع أبيات بعدها، ويقال: إنها من أول ما قيل من الشعر][٧] وقال لبيد[٨]:

---

(١) غريب الحديث لابن قتيبة ٢٥/١، سنن ابن ماجه ٢٣٤.
(٢) غريب الحديث ٦٦/٤.
(٣) ديوانه ١٧٧.
(٤) البقرة ٥ ....
(٥) الشعر والشعراء ٣٨٣.
(٦) شاعر جاهلي. (المعمرون ١١، الشعر والشعراء ٣٨٢، الاغاني ١٢٧/١٨).
(٧) من ل.
(٨) ديوانه ٣٣٣.

خامسا :

صـور إبداعية
" القصة القصيرة "

١ – فى القطار لمحمد تيمور
٢ – لعبة البيت ليوسف إدريس

قصة في القطار لمحمد تيمور

صباح ناصع الجبين يجلى القلب الحزين ظلماته ويرد للشيخ شبابه ، نسيم عليل ينعش الأفئدة ويسرى عن النفس همومها . وفى الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة وكأنها ترقص لقدوم الصباح ، والناس تسير فى الطريق وقد دبت فى نفوسهم حرارة العمل وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة وأسائل نفسى عن سر اكتئابها فلا أهتدى لشئ .

تناولت ديوان موسيه وحاولت القراءة فلم أفلح ، فألقيت به على الخوان وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير كأنى فريسة بين مخالب الدهر .

مكثت حينا أفكر ثم نهضت واقفا وتناولت عصاى وغادرت منزلى وسرت وأنا لا أعلم إلى أى مكان تقودنى قدماى إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت للسفر ترويحا للنفس ـ وابتعت تذكرة ـ درجة ثانية ـ وركبت القطار للضيعة لأقضى فيها نهارى بأكمله .

جلست فى إحدى غرف عربات القطار بجوار النافذة ولم يكن بها أحد سواى وما لبثت فى مكانى قليلا حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن فى أذنى (وادى النيل . الأهرام . المقطم) فابتعت احداها وهممت بالقراءة واذا بباب الغرفة قد انفتح ودخل شيخ من المعممين أسمر اللون طويل القامة نحيف القوام كث اللحية له عينان أثقل أجفانهما الكسل فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد . وجلس الأستاذ غير بعيد عنى وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد ثم بصق على الأرض ثلاثا ماسحا شفتيه بمنديل أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير . ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة وجعل يردد اسم الله والنبى والصحابة والأولياء والصالحين . فحولت نظرى عنه فإذا بى أرى فى

الغرفة شابا لا أدرى من أين دخل علينا ، ولعل اشتغالى برؤية الأستاذ منعنى أن أرى الشاب ساعة دخوله .

نظرت إلى الفتى وتبادر لذهنى أنه طالب ريفى انتهى من تأدية امتحانه وهو يعود إلى ضيعته ليقضى أجازته بين أهله وقومه . نظر إلى الشاب كما نظرت اليه ثم أخرج منَ محفظته رواية من روايات مسامرات الشعب وهم بالقراءة بعد أن حول نظره عنى وعن الأستاذ . ونظرت للساعة راجيا أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر رابع فإذا بأفندى وضاح الطلعة حسن الهندام دخل غرفتنا وهو يتبختر فى مشيته ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس . جلس الأفندى وهو يبتسم واضعا رجلا على رجل بعد أن قرأنا السلام فرددناه رد الغريب على الغريب .

وساد السكون فى الغرفة والتلميذ يقرأ روايته والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود والأفندى ينظر لملابسه طوراً وللمسافرين تارة أخرى وأنا أقرأ وادى النيل منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر خامس .

مكثنا هنيهة لا نتكلم كأننا ننتظر قدوم أحد فانفتح باب الغرفة ودخل شيخ يبلغ الستين أحمر الوجه براق العينين يدل لون بشرته على أنه شركسى الأصل وكان ممسكا مظلة أكل الدهر عليها وشرب ، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه ، وجلس أمامى وهو يتفرس فى وجوه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون والى أين هم ذاهبون ثم سمعنا صفير القطار ينبئ الناس بالمسير ، وتحرك القطار بعد قليل يقل من فيه إلى حيث هم قاصدون .

سافر القطار ونحن جلوس لا ننبس ببنت شفة كأنما على رءوسنا الطير حتى اقترب من محطة شبرا فاذا بالشركسى يحملق فى ثم قال موجها كلامه إلى :

هل من أخبار جديدة يا أفندى ؟

فقلت له وأنا ممسك الجريدة بيدى : ليس فى أخبار اليوم ما يستفلت النظر اللهم الا خبر اهتمام وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية .

ولم يمهلنى أن أتم كلامى لأنه اختطف الجريدة من يدى دون أن يستأذننى وابتدأ بقراءة ما يقع تحت عينيه ، ولم يدهشنى ما فعل لأنى أعلم الناس بحدة الشراكسة . وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا وصعد منها لغرفتنا أحد عمد القليوبية وهو رجل ضخم الجثة كبير الشارب أفطس الأنف له وجه به آثار الجدرى تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . ثم جلس العمدة بجوارى بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبى ثم سار القطار قاصدا قليوب .

مكث الشركسى قليلاً يقرأ الجريدة ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحرق الأرم وقال :

– يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح إلى مصاف أسياده ، وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى .

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

– وأى جناية ؟

– انك ما زلت شابا لا تعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح .

– وأى علاج تقصد ؟ وهل من علاج أنجع من التعليم ؟

فقطب الشركسى حاجبيه وقال بلهجة الغاضب .

– هناك علاج آخر .

– وما هو ؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال :

– السوط . ان السوط لا يكلف الحكومة شيئاً أما التعليم فيتطلب أموالا طائلة ، ولا تنس أن الفلاح لا يذعن الا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد .

وأردت أن أجيب الشركسى ولكن العمدة حفظه الله كفانى مؤونة الرد فقال للشركسى وهو يبتسم ابتسامة صفراء .

– صدقت يا بيه صدقت . ولو كنت تسكن الضياع مثلنا لقلت أكثر من ذلك . اننا نعانى مع الفلاح ما نعانى لنكبح جماحه ونمنعه عن ارتكاب الجرائم .

فنظر اليه الشركسى نظرة ارتياب وقال :

– خظرتكم تسكنون الأرياف ؟

– أنا مولود بها يا بيه .

– ما شاء الله .

جرى هذا الحديث والأستاذ يغط فى نومه والأفندى ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ثم ينظر لنا ويضحك ، أما التلميذ فكانت تظهر على وجهه سيما الاشمئزاز ولقد هم بالكلام مراراً فلم يمنعه الإ حياؤه وصغر سنه . ولم أطق سكوتا على ما فاه به الشركسى فقلت له :

– ان الفلاح يا بيه انسان مثلنا وحرام أن لا يحسن الانسان معاملة أخيه الانسان .

فالتفت إلى العمدة كأنى وجهت اليه الكلام وقال :

– أنا أعلم الناس بالفلاح ولى الشرف أن أكون عمدة فى بلد به ألف رجل وان شئت أن تقف على شئون الفلاح أجيبك . ان الفلاح يا حضرة الأفندى لا يفلح معه الا الضرب ولقد صدق البك فيما قال . وأشار بيده إلى الشركسى .

فقال الشركسى وهو يبتسم ابتسامة الساخر .

– ولا ينبؤك مثل خبير .

فاستشاط التلميذ غضباً ولم يطق السكوت فقال وهو يرتجف :

– الفلاح يا حضرة العمدة ..

فقاطعه العمدة قائلاً :

– قل « يا سعادة البك » لأنى حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة .

فقال التلميذ :

– الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم الا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك فلو كنتم أحسنتم صنعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخا يتكاتف معكم ويعاونكم ولكنكم مع الأسف أسأتم اليه فعمد إلى الاضرار بكم تخلصا من اساءتكم . وأنه ليدهشنى أن تكون فلاحا وتنحى باللائمة على اخوانك الفلاحين .

فهز العمدة رأسه ونظر للشركسى وقال :

– هذه هى نتائج التعليم .

فقال الشركسى :

– نام وقام فوجد نفسه قائم مقام .

أما الأفندى ذو الهندام الحسن فانه قهقه ضاحكاً وصفق بيديه وقال للتلميذ : برافو يا أفندى برافو .

فنظر اليه الشركسى وقد انتفخت أوداجه وتعسر عليه التنفس وقال :

– ومن تكون أنت ؟

– ابن الحظ والأنس يا أنس .

وضحك عدة ضحكات متواليات .

فلم يبق فى قوس الشركسى منزع فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً وعلى جبة الأستاذ وعلى حذاء العمدة تارة .

– أدبسيس . بس فلاح .

ثم سكت وسكت الحاضرون وأوشكت أن تهدأ العاصفة لولا أن التفت العمدة للأستاذ وقال :

– أنت خير الحاكمين يا سيدنا فاحكم لنا فى هذه القضية . فهز الأستاذ

رأسه وتنحنح وبصق على الأرض وقال :

– وما هى القضية لأحكم فيها باذن الله جل وعلا .

– هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب .

فقال الأستاذ :

– بسم الله الرحمن الرحيم انا فتحنا لك فتحا مبينا ، قال النبى عليه الصلاة والسلام «لا تعلموا أولاد السفلة العلم» .

وعاد الأستاذ إلى خموله وأطبق أجفانه مستسلما للذهول . فضحك التلميذ وهو يقول :

– حرام عليك يا أستاذ . ان بين الغنى والفقير من هو على خلق عظيم كما أن بينهم من هو فى الدرك الأسفل .

فأفاق الأستاذ من غشيته وقال :

– واحسرتاه . انكم من يوم ما تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ونسيتم أوامر دينكم ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق .

فصاح الشركسى والعمدة (لك الله يا أستاذ) وقال الشركسى :

– كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه واليوم يشتمه ويهم بصفعه .

وقال العمدة :

– كان الولد لا يرى وجه عمته والآن يجالس امرأة أخيه .

ووقف القطار فى قليوب فقرأت الجميع السلام وغادرتهم وسرت فى طريقى إلى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوى القطار وصفيره وهو يعدو بين المروج الخضراء لكثرة ما يصيح فى أذنى من صدى الحديث .

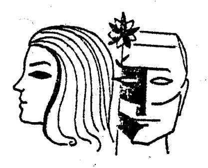
(٧ يونيو سنة ١٩١٧)

لعبة البيت

شب سامح على اطراف اصابعه ، ونط ، ودق الجرس . وسمع صوتا طويلا ممدودا يقول : مين . فاحتار ، وخاف ، وسكت .

وفتح الباب . ووقفت على عتبته سيدة ضخمة مهيبة ترتدى قميص نوم خفيفا جدا ، لونه اصفر باهت كقشر الليمون . ووجم سامح وكاد يجرى ولكنه تماسك وعرف ان التى فتحت هى ام فاتن ، رغم وجهها الخالى من المساحيق ..

وقبل ان يحدث أى شىء ، ابتسمت له السيدة ابتسامة كبيرة ، وانحنت ناحيته وقالت : يه .. هو انت يا حبيبى ؟ ! .. انا رخرة قلت مين اللى بيضرب الجرس ده وماتوش خيال .. عايز ايه يا حبيبى ؟ عايز الهون .. ماما بتعمل كفته ؟



ولم يجب سامح فى الحال . مد بصره من خلال وقفة الأم العريضة وقميصها الشفاف وما بقى فى الباب من فراغ ، محاولا أن يرى فاتن .. ولكنه لم يجد لها أثراً ، لا فى الصالة ، ولا فى الحجرة القريبة المواربة الباب ، ولا بجوار الراديو تعبث بمفاتيحه ..

وقال بجرأة منقطعة :

ـ عايز .. عايز فاتن تلعب معايا ..

وضحكت الأم ، وانحنت وقبلته وقالت :

ـ كده .. طيب حاضر يا حبيبى ..

وانبسط سامح ، وانبسط أكثر حين التفتت إلى الخلف :

ـ فاتن .. سيبى الغسيل أحسن تبلى هدومك .. وتعالى ..

تعالى علشان تلعبى مع ابن أم سامح . .

ثم التفتت إلى سامح قائلة :

– بس أوع تزعلها يا حبيبى . . لحسن مخليهاش تلعب معاك بعد كده أبداً . .

وقال سامح بحماس وعيون صغيرة ذكية تبرق :

– ان زعلتها يا تانت ما تخليهاش تلعب معايا تانى . .

فقالت أم فاتن وهى تتركه وتستدير .

– وما تنساش تسلم لى على مامتك وتقول لها مابتزورناش ليه ؟ .

ثم دخلت السيدة إلى الحمام وهى تهتز وتترجرج . .

ووقف سامح يترقب ظهور فاتن ويتأمل الصالة . كان فيها طرابيزة سفرة مثل صالتهم ، غير أن كراسيها قديمة وموضوعة فوق الطرابيزة ، وكان هناك كرسى غريب الشكل مسنده عال جداً يحتاج إلى سلم للصعود عليه ، والكرسى ترقد فوقه قطة ذات ألوان جميلة ، ملفوفة على نفسها . ونعسانة ، وظهرت فاتن فجأة ، وكأنما خرجت من تحت الأرض ، ترتدى فستانها الأبيض القصير الذى يرتفع ذيله عن الركبة ، وتوجهت إلى التسريحة الموضوعة فى الصالة وانحشرت بينها وبين الحائط ، ثم أخرجت سبتاً صغيراً مثل الأسبته التى يباع فيها حب العزيز غير أنه مصنوع من البوص ، وعلقت السبت فى يدها واتجهت إلى الباب حيث يقف سامح ، وابتسم

لها سامح وسار فى اتجاه السلم ، وتبعته فاتن .

ــ ان كنت جدعه أمسكينى قبل ما أوصل باب شقتنا .

وجرى أمامها فوق الدرجات ، ولكنه حين لم يسمعها تجرى خلفه توقف وقال :

ــ أخيه عليكى . . مش قادره تجرى ورايا يا خايبه . .

فقالت وفى ملامحها ثبات وتأفف ورزانة :

ــ أنا محبش لعب الجرى ده . .

وتضايق سامح قليلا من تأففها ، ووقف ينتظرها وهو معلق بدرابزين السلم ونصفه خارج عنه .

ودخلا الشقة من بابها المفتوح ؛ وتأكد سامح أن أمه مشغولة فى المطبخ ، إذ كانت لا ترحب أبداً باحضاره فاتن ليلعب معها . . وعبر سامح الصالة وفاتن وراءه وعيناها لا تغادران السبت المعلق فى يدها .

وأصبحا فى الحجرة الداخلية ذات السرير الحديدى القديم والدولاب والكنبة .

وقال سامح وهو يهلل ويشير الى ما تحت السرير :

ــ أهو ده بيتنا . . أهو ده بيتنا . . يا الله بقى نعمل بيت . .

ورفع داير السرير الأبيض الذى يحيط به من كل الجهات ، ودخل تحت السرير ودخلت فاتن وراءه . . وبينما بقيت هى على رزانتها بدأ سامح يصنع زيطة كبيرة ويصرخ

ويدور بها ويهلل : ثم أخذها إلى ركن السرير الداخلى حيث صندوق الشاى القديم الذى يحتوى على كل ممتلكاته وألعابه الخاصة : . مجموعة كبيرة من علب السجائر الفارغة وأغطية الكازوزة وأرجل كراسى مصنوعة بالخرطة، وعلب تونة وسالمون بمفاتيحها، وقطع صغيرة كثيرة من أقمشة جديدة متعددة الألوان سرقها من درج ماكينة الخياطة، وجر الصندوق وأخذ يستخرج محتوياته ويفرج فاتن عليها . : وبدأت الرزانة تغادر فاتن : فجلست على الأرض وتربعت ، وأخذت تخرج من (سبتها) لعبها هى الأخرى وممتلكاتها وتفرجه عليها . :

وفى هذه المرة أيضاً أعجب سامح بالحلة الألومنيوم الصغيرة ، والوابور البريموس الصغير ، وترابيزة المطبخ التى فى حجم علبة الكبريت ؛ واستكثر على فاتن أن تكون هى مالكة هذه اللعب الجميلة كلها . : ثم انتابته الخفة والحماسة ، فقام وأخذ ثلاثة ألواح خشبية كانت ساقطة من « الملة » القديمة ومضى يضعها على حدها ويقسم بها ما تحت السرير إلى أقسام ، وهو يقول :

— دى اوضة السفرة :: ودى اوضة النوم :: وده المطبخ ::

وبدأت فاتن تنقل أشياءها إلى المطبخ ، ووضعت الطرابيزة فى ركن ووضعت فوقها الوابور ، ثم وضعت الحلة فوقه ، وقالت :

— احنا تأخرنا قوى :: نطبخ ايه النهارده ؟ ! :

فقال سامح فى حماس :

– نطبخ رز .: يالله نطبخ رز .:

وما لبث أن غادر تحت السرير فى الحال ، وجرى إلى المطبخ حيث ادعى لأمه أنه يبحث عن كرته المفقودة فى الدولاب ، وعاد وقبضته الصغيرة مضمومة وموضوعة فى جيب بنطلونه ، وحين أصبح تحت السرير فتحها : ووضع محتوياتها من حبات الأرز القليلة فى الحلة ..

وقالت فاتن وهى تتنهد :

– انت تروح الشغل وأنا اطبخ ::

فقال سامح :

– اروح الشغل ازاى ؟ .

فقالت :

– مش انت تروح الشغل :: وانا اطبخ ؟ .

فقال :

– ايه . انت عايزه تلعبى لوحدك . . يا نطبخ سوا يا بلاش . .

فقالت فاتن :

– لاياسيدى .: هى الرجالة تطبخ .. انت تروح الشغل وأنا أطبخ .. يا كده يا بلاش :

فقال سامح :

– دى بواخه منك دى .: عايزه تطبخى لوحدك وتقوليلى روح الشغل .. والله مانا رايح ..

واحتقن وجه فاتن غضباً وقالت :

– طب هه ..

وأنزلت الحلة من فوق الوابور ، ووضعتها فى السبت :

فقال سامح بغضب :

– هاتى الرز بتاعى .. هوبتاعك ؟

فأخرجت فاتن الحلة .. وقلبتها على الأرض :. وقالت :

– رزك اهه .. جالك قرف :

ونشبت خناقة حادة ... وكل يحاول أن يجمع حوائجه ، هذه لى وهذه ليست لك .. وشتمته فاتن ولعنت أباه وغضب سامح ودفعها فسقطت منها العروسة .. واخيراً جمعت فاتن أشياءها ووضعتها كلها فى السبت الصغير ، وعلقت السبت فى يدها ورفعت داير السرير واختفت .

واغتاظ سامح كثيراً وهو يراقبها ، وتمنى لو يلحقها قبل أن تغادر شقتهم ويضربها .. بنت مثلها صغيرة ومفعوصة تريد أن تمشى عليه كلمتها ، دائما تغيظه هكذا كلما لعب معها ، وكل مرة يلعب معها فيها يصمم ألا يعود للعب معها .. فى المرة القادمة سيضربها بالقلم لو فتحت فمها .. ولكن لا :. لن تكون هناك مرة قادمة .. لن يلعب معها أبداً حتى لو أحضرتها أمها ورجته أن يلعب معها .. بنت مفعوصة ذات سن أمامية مكسورة تغضب لأتفه سبب ، وما أسرع ما تعلق سبتها فى يدها وتتركه .. هى حرة ، وحتى هو ليس فى حاجة إليها ليلعب :

. . يستطيع أن يلعب وحده ولا الحوجة إليها . .

وهكذا بدأ سامح يحاول أن يلعب لعبة البيت وحده ، فراح يقيم الحواجز الخشبية التي هدمتها الخناقة ، ويكلم نفسه بصوت عال وكأنه يريد أن يقسم نفسه قسمين أو شخصين يلعبان معاً ، أحدهما يتكلم والآخر يسمع . ومضى يقول : ودى أوضه السفرة ، وده المطبخ . . نطبخ ايه النهاردة ؟ .

وأجاب على نفسه : رز .

ولكنه غير رأيه بسرعة وقال :

– لا . . فاصوليا . .

وفكر أن يذهب ويسرق فاصوليا من المطبخ ، ولكنه لم يجد لديه حماساً كافياً لتنفيذ الفكرة . . كان قد بدأ يدرك أنه يضحك على نفسه حين يقسم نفسه قسمين يلعبان مع بعضهما بعضاً ، وبدأ يتبين أنه يلعب وحده فعلا ، وبدا حينئذ كل شيء ماسخاً وقبيحاً إلى درجة أنه لم يعد يصدق أن ما تحت السرير بيت كما كان منذ دقائق مضت . . بدأ يرى أن الألواح الخشبية مجرد ألواح والدواية التي كان ينوى استعمالها كوابور مجرد دواية ، وعلبة الورنيش التي كان سيستعملها حلة ، مجرد علبة ورنيش فارغة . لم يعد ما تحت السرير بيتاً ، ولا عادت الألواح الخشبية حجرات نوم وجلوس وسفرة .

واغتاظ سامح . . فمن دقائق قليلة ، وحين كانت فاتن تلعب معه كان يعتقد فعلا أن المطبخ مطبخ ، والصالة صالة ،

وحجرة السفرة حجرة سفرة ، لماذا حين ذهبت وأصبح وحده بدأ يرى كل شيء سخيفاً مختلفاً وكأن لعبة البيت لا تنفع إلا إذا لعبها مع الست فاتن ؟

وفى غمرة غيظه غادر ما تحت السرير ، بل غادر الحجرة كلها ، ومضى يلف فى الصالة يبحث لنفسه عن لعبة أخرى يتسلى بها ، وفى درج مكتب أبيه الأخير عثر على حنفية قديمة استغرب كيف كانت موجودة طوال هذه المدة فى ذلك المكان ولم يعثر عليها سوى اليوم ، أخرج الحنفية ومضى يفتحها ويلفها وينفخ فيها ، وومضت فى ذهنه فكرة ، لماذا لا يستعملانها هو وفاتن فى لعبتهما ، فيركبها فى رجل السرير ويصنع لها حجرة صغيرة وتكون هى الحمام ، الا يصبح البيت حينئذ كالبيوت الحقيقية ؟ ولكن .. لا .. انه لن يذهب أبداً معها حتى ولو جاءت من تلقاء نفسها وحاولت أن تذهب معه فسوف يقول لها بكل احتقار :

— جايه هنا ليه يا باردة .. روحى يالله على بيتكم ..

وطبعاً هى لابد قادمة عما قليل ، فهى الأخرى لن تجد أحدا تلعب معه .

وانتظر سامح أن تأتى ، ولكنها لم تأت ، وتذكر حينئذ كيف كانت غلبانة وهى تنحنى وترفع داير السرير والسبت معلق فى يدها ، كانت غلبانة صحيح ، لماذا لا يذهب ويرى لعلها واقفة خارج باب شقتهم تنتظر منه أن يذهب ويصالحها ؟

وذهب إلى الباب ، وفتحه ، وتلفت هنا وهناك ولكن الطرقة كانت خالية وليس فيها أحد ::

وعاد مغموماً إلى الحجرة الداخلية ، واتجه إلى السرير ونظر من الفرجة الكائنة بين الداير الأبيض والمرتبة ::: بدا ما تحت السرير واسعاً جداً وخرابا والألواح الخشبية ولعبه وأشياؤه المبعثرة شكلها كئيب ، وليس هناك أبداً أى أثر لذلك العالم الصغير الذى كان أحب لديه من كل عوالم الكبار ، وسينمانه ومباهجه .

وترك الحجرة متضايقا وظل يدور فى الصالة ، وفجأة أحس انه ضاق ببيتهم كله وانه يريد الخروج منه والذهاب إلى أى مكان ، وهكذا وجد نفسه واقفاً فى الطرقة خارج باب الشقة وحده ، أمه تناديه وهو يكذب ويقول انه ذاهب ليلعب مع الأولاد فى الحارة ..

وفى الطرقة بدأ يفكر ، لابد أن فاتن ذهبت إلى أمها باكية ، ولا بد أن أمها أخذتها وأغلقت عليها الباب ولن تسمح لها أبداً باللعب معه مرة أخرى ، ان أخوف ما يخافه لابد قد حدث :. ياله من غبى سخيف ، لماذا أغضبها ؟ لماذا لم يقل لها : أنا رايح الشغل اهه ، ويصل باب الحجرة مثلا ثم يعود ويقول لها : أنا رجعت م الشغل اهه ، لماذا عاندها ؟ وماذا يصنع الآن ؟

وهبط درجات السلم تائها ، محتاراً ، متردداً بين أن يهبط

ويحاول أن يجد طفلا من أولاد الحارة يلعب معه ؛ أسخف لعب فهو لا يريد الا أن يلعب مع فاتن ، لعبة البيت بالذات ، وفاتن ذهبت إلى أمها ولن تعود أبداً ، أو أن يصعد ويدعى لامه انه سخن ومريض ، وحتى لم يجد فى نفسه أية رغبة أو حماس لكى يهبط أو يصعد أو يتحرك من مكانه أو يفعل أى شيء . كل ما أصبح يتمناه من قلبه وهو يهبط درجة ويتوقف درجات ان تزل قدمه رغما عنه فيسقط ويتدحرج على السلم وتظل رأسه تتخبط بين الدوجات ، وكل خبطة تجرحه وتسيل دماءه .

وحين وصل فى هبوطه إلى باب شقة أم فاتن كان الباب مغلقاً ومسدوداً وكأن أصحابه سافروا أو عزلوا . ألقى نظرة واحدة على الباب ولكنها جعلته يحس بالرغبة فى البكاء ، ويسرع بالهبوط .

وقبل أن ينتهى السلم ، عند آخر بسطة ، توقف ، حزينا ، حائراً ، وكأن شيئا ثمينا قد ضاع منه ، وأخرج رأسه من درابزين السلم وتركها تتدلى فى يأس من حديد الدرابزين ومضى يجلس على الأرض ويفرد ساقيه بلا أى اهتمام بملابسه أو بما يلحقها ثم يقف فجأة وقد قرر أن يكمل الهبوط ولكنه يجد نفسه قد عاد للجلوس وادلاء رأسه من حديد الدرابزين ، وكلما تذكر أنه لولا عناده لكانت فاتن لاتزال تلعب معه وكلما تصور أنه قد حرم من اللعب معها إلى الأبد تمنى لو مرض فعلا أو مات أو أصبح يتيما من غير أب أو أم .

ولم يصدق عينيه أول الأمر ، ولكنه كان حقيقة هناك ، على

آخر درجة فى السلم ، سبت فاتن الصغيرة نائماً على جنبيه والحلة الألومنيوم ساقطة منه ، وهبط السلالم الباقية قفزا ، وتدحرج وعاد يقفز ، وعلى آخر درجة وجد فاتن هناك ، هى بعينها ، جالسة ورأسها بين يديها ، وكانت تبكى ودموعها تسيل ، وسبتها الصغير راقد بجوارها والحلة قد تبعثرت منه .

وأحاطها سامح بذراعيه واحتضنها وراح يطبطب عليها بيديه الصغيرتين ويقبلها فى وجهها وشعرها ويقول لها وكأنه يخاطب طفلة أصغر منه بكثير ويصالحها ، وهو فرحان لأنها لم تذهب لامها ولااشتكت : معلهش .. معلهش .. معلهش ..

وجذبها برفق لينهضها ، ونهضت معه بغير حماس ودموعها لاتزال تتساقط .. دموع حقيقية ، وأعاد الحلة الى السبت وعلقه فى يدها ، ومضى يصعد بها السلم ، وذراعه حولها وهى مستكينة اليه ، لاتزال تدمع ، وجسدها ينتفض ، ولكنها لاتقاومه ولا تتوقف عن الصعود .

الفهرس